159

انیس ناگی

میری لائبریری

تنقیدِ شعر

یہ کتاب
شاعری کی تکنیک پر ایک
مکمل ضابطے کی حیثیت رکھتی ہے

پہلی مرتبہ میری لائبریری ہی میں!

میری لائبریری میں 2.50

مجلد 6.00

تنقیدِ شعر

میری لائبریری
(۱۵۹)

"انیس ناگی" تنقیدی ادب سے گہری واقفیت رکھتا ہے اور اس ذوق سے بھی بہرہ ور ہے جو تنقیدی عمل میں کام آتا ہے۔

تنقید شعر، چند تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں شعر سے متعلقہ مباحث کے بارے میں چند ضروری موضوعات پر قلم اٹھایا گیا ہے، مغربی تصورات کو پیش کرتے وقت مشرقی نظریات و آراء کو نظرانداز نہیں کیا گیا۔ مثالیں بھی اردو شاعری سے لی گئی ہیں۔ یہ مضامین بہ ظاہر تدریسی ضرورتوں کے تحت لکھے گئے معلوم ہوتے ہیں مگر ان میں شعر و شاعری کی دریافت، ساخت اور یافت کے سلسلے میں معلومات اس طرح پیش کی گئی ہیں کہ قارئین بھی ان کو مفید پائیں گے، انیس ناگی کا قلم ان مضامین میں محتاط ہو کر چلا ہے تا کہ قارئین قطعی تصورات کو اخذ کر لیں، اعتدال و احتیاط کی اس خوبی کے باعث مجموعے کی افادیت یقینی ہو گئی ہے۔

— ڈاکٹر سید عبداللہ

بعد بالا رائے دوم طبع "تنقید شعر" میں ———
تازہ عناوین و مضامین کا اضافہ کیا گیا ہے اس لئے یہ کتاب اب شاعری کی صنع (تکنیک) پر ایک مکمل ضابطہ کی حیثیت رکھتی ہے۔

تنقیدِ شعر

انیس ناگی

مکتبہ میری لائبریری۔ لاہور ۲

میری لائبریری میں ادب و تنقید کی دوسری کتابیں

اردو کا بہترین انشائی ادب ' ڈاکٹر وحید قریشی
جواہر ریزے - مولانا ظفر علی
غبارِ خاطر ، ابوالکلام آزاد
تذکرہ "
ادب کا تنقیدی مطالعہ - ڈاکٹر سلام سندیلوی
تنقیدی مضامین (اصنافِ شعر) - عابد علی عابد
متاعِ ادب ، اظہر زیدی
پنجابی ادب کی مختصر تاریخ - احمد حسین قریشی
ولی (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) مرتب محمد خان اشرف
روشِ نگارش (فارسی) کاظم رجوی
ارنسٹ ہمینگوے (تنقیدی مطالعہ) فلپ ینگ
ولیم فاکنر " ولیم وان اکونر
مارک ٹوین " لیونیس لیری
والٹ وہٹمین " رچرڈ چیز
رالف والدو ایمرسن " جوزیفائن مائلز
والڈن ڈیوڈ تھورو مترجم حبیب اشعر

میدانِ عمل معہ مقدمہ خواجہ محمد زکریا
میرے بھی صنم خانے - قرۃ العین حیدر
ناول نگاری (تاریخ و تنقید) ڈاکٹر سہیل بخاری
ادب اور تعصب - اکبر امامی
باغ و بہار (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) سلیم اختر
سرشار " " ڈاکٹر اعجاز نقوی
آغا حشر اور ان کا فن - اے بی اشرف
دیوانِ ولی - مرتب محمد خان اشرف، حسرت موہانی
دیوانِ مصحفی ، فراق گورکھپوری ، حسرت موہانی
دیوانِ آتش ، وحید قریشی ، حسرت موہانی
دیوانِ جرأت ، حسن عسکری ، حسرت موہانی
انتخابِ غالب مرتب سید اختر عباس
دیوانِ غالب (اردو) مقدمے اور کئی اضافوں کے ساتھ
غالب دیاں غزلاں (پنجابی) دلشاد کلانچوی
دیوانِ غالب (فارسی) مرتب وزیر الحسن عابدی

میری لائبریری - لاہور ۲

ترجمہ ونقل کے حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں

ناشر: بشیر احمد چودھری، ڈائرکٹر مکتبہ میری لائبریری لاہور

طابع: ایکڈمک پریس، لاہور

میری لائبریری میں بار اوّل ۱۹۶۸ء

ترتیب

پیش لفظ -- -- -- ۹
شاعری کے مختلف نظریات -- ۱۱
شاعرانہ خیال -- -- -- ۲۹
شاعرانہ تجربہ -- -- -- ۴۰
شاعرانہ ہیئت -- -- -- ۴۹
لفظ، معانی اور شعر -- -- ۶۱
متخیلہ -- -- -- -- ۷۶
شاعرانہ آہنگ -- -- -- ۸۸

استعارہ ۹۸
ایمجری ۱۱۰
علامت ۱۲۷
تنقیدِ شعر ۱۳۹

عفت کے نام —— !

سلسلہ میری لائبریری

۱۔ آپ نے میری لائبریری کے قیام و استحکام سے اُردو کی قابلِ قدر خدمت انجام دی ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ آپ اچھی کتابیں ارزاں قیمت پر مہیا کر کے یہ خدمت بدستور بجا لاتے رہیں گے۔ فقط

حمید احمد خاں
وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی

"آپ عوام اور خصوصاً طلباء کے مفادات کو پیش نظر رکھتے ہوئے کم قیمت لیکن قابلِ قدر کتابوں کی اشاعت کو ہر دلعزیز اور مقبول بنانے کے لئے جس مشنری جذبے اور ذوق وشوق کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ یقیناً قابلِ قدر ہے اور اس کی تعریف کے لئے میرے پاس الفاظ موجود نہیں۔

آپ اور آپ کا ادارہ 'میری لائبریری' اُردو زبان کے فروغ کے لئے جو کوششیں بروئے کار لا رہے ہیں ان کو اپنی بہترین صلاحیتوں کے ساتھ جاری رکھیں۔ مجھے یقین کامل ہے کہ اگر اسی دیانتداری اور بے باکی کے ساتھ اپنی راہ پر گامزن رہے تو وہ دن دُور نہیں جب آپ ہر قسم کی تمام مشکلات پر قابو پالیں گے۔

خدا کرے اپنی جدوجہد کاوش میں آپ عظیم کامرانیوں سے ہمکنار ہوں"

چودھری محمد علی
وائس چانسلر۔ پشاور یونیورسٹی

پیش لفظ

شاعری سے لُطف اندوز ہونے کے لئے جذباتی تربیت ایک اہم شرط ہے۔ شاعری کی تحسین میں 'آہ' اور 'واہ' کا تنقیدی اسلوب فرسودہ ہوچکا ہے تخیلاتی ادب اور بالخصوص شاعری سے لطف اندوز ہونے اور اس کی معنویت کو سمجھنے کے لئے تجزیاتی طریق فکر کی ضرورت ہے۔ شاعری کے اجزائے ترکیبی اور تخلیقی عمل کو سمجھنے کی خواہش نے مجھے "تنقیدِ شعر" کی تخلیق پر مجبور کیا۔ اس کتاب کی اہمیت تعلیمی اور تنقیدی ہے "تنقیدِ شعر" کی اوّلین اشاعت میں جو سقم رہ گئے تھے انھیں نقشِ ثانی میں دور کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "تنقیدِ شعر" کی تحریر و تالیف میں جن مشرقی اور مغربی مصنفین سے استفادہ

کیا گیا ہے، اس کتاب میں ان کا ذکر تشکر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اشاعتِ ثانی میں چند نئے مضامین کے اضافے نے ماقبل کی اشاعت کی تشنگی کو بھی دُور کر دیا ہے۔

لاہور
۲ فروری ۶۸ء

انیس ناگی

شاعری کے مختلف نظریات

کم و بیش ہر زبان کے ادبی سرمائے کا ابتدائی حصہ شاعری پر مشتمل ہے نثری ادب کی تخلیق ترقی یافتہ دور سے عبارت ہے۔ شاعری کی تقدیم کی وجہ انسانی جذبات کی نشو و نما کی تاریخ میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ شاعری کی اوّلیت کی ایک وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ قدیم انسان آج کی نسبت زیادہ جذباتی تھا۔ اس کے انفرادی اور معاشرتی رویّے کی بنیاد جذباتی شدّت پر تھی۔ قدیم انسان نے جب انفرادی زندگی سے اجتماعی زندگی کی ضرورت کو محسوس کیا تو انسانی معاشرہ جنم لینے لگا۔ اجتماعی صورت میں زندگی کرنے کی خواہش کچھ تو جبلی تقاضوں کا نتیجہ تھا اور کچھ اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کی خواہش تھی۔ انسانی معاشرے کے آغاز نے رسموں رواجوں اور تہواروں کی بنیاد رکھی۔ خوشی اور غمی کے موقعوں میں شرکت سے اجتماعی اظہار کی رسم چلی۔ خوشی اور غمی کے موقعوں پر جذباتی شدت نے آہنگ اور لفظ کا دامن پکڑا۔ آہنگ اور لفظ کے امتزاج نے رزمیہ گیتوں، لیجنڈ اور فوک لور کو جنم دیا۔

ابتدائی بیانیہ اور رزمیہ شاعری کا تعلق اپنے اپنے ادوار کی زندگی اور تاریخ سے ہے۔ ایسی شاعری کسی ایک کی تخلیق تو نہ ہوتی بلکہ اس کی تالیف میں بہت سے لوگ شرکت کرتے۔ امتدادِ زمانہ سے شاعری ایک مخصوص فن کی صورت اختیار کر گئی۔ قصہ گوئی اور مطربی بتدریج جذباتی اظہار کا ذریعہ بن گئی۔

ادبیات میں نثر کا آغاز ترقی یافتہ دور سے عبارت ہے۔ نثر کا تعلق منطق اور زبان کی صرفی و نحوی صلاحیت پر ہوتا ہے۔ انسانی ذہن کی منطقی صلاحیت نے تجربے اور مشاہدے سے نشو و نما حاصل کی۔ جوں ہی انسانی زندگی نے معاشرے کی صورت میں اپنا پھیلاؤ شروع کیا اس کی منطقی استعداد روز بروز ترقی کرنے لگی۔ یوں تو تکلم کا آغاز اشاروں کنایوں کے بعد نثر سے ہی ہوتا ہے لیکن نثر بطور ادبی تخلیق کے کافی دیر کے بعد معرضِ وجود میں آئی۔ مثلاً اُردو زبان ہی کو لیجئے، اردو شاعری کی ابتدائی شکل امیر خسرو کے دوہوں میں نظر آتی ہے لیکن اُردو نثر کا آغاز دکن میں کافی دیر کے بعد ہوتا ہے۔

چونکہ شاعری میں ترغیب اور ردِ عمل پیدا کرنے کی صلاحیت بڑی شدید اور فوری ہوتی ہے اس لئے شاعری ابتدا ہی سے معلّمینِ اخلاق کی توجہات کا مرکز رہی ہے۔ ہر تخلیقی دور کے دانشوروں اور نقادوں نے شاعری کی ماہیت، نوعیت اور منصب کی تشریح کی ہے۔ شاعری کی تشریح میں آرا کی گونا گونی اس امر کی نشاندہی کرتی ہے کہ ہر زمانے میں شاعری کے تقاضے بدلتے رہے ہیں۔ یوں تو کم و بیش ہر نقاد نے شاعری کے اجزائے ترکیبی سے اتفاق کیا ہے لیکن یہ سب مل جل کر کیا شکل اختیار کرتے ہیں، اس پر اختلافِ رائے کا اظہار

ملتا ہے۔ معلمینِ اخلاق اور نقادوں نے جملہ فنونِ لطیفہ میں شاعری کو اس لئے زیادہ اہمیت دی ہے کہ اس کا تعلق انسانی جذبات کے مدوجزر سے ہے عام خیال یہ ہے کہ چونکہ شاعری کا تعلق انسانی جذبات سے ہے اِس لئے اُس میں اخلاق کو متاثر کرنے کی بیحد صلاحیت موجود ہے۔

قدیم نقادوں میں افلاطون پہلا شخص تھا جس نے شاعری پر اپنے نظریات کا اظہار کیا۔ شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریات متفرق طور پر 'ریاست' اور 'ION' میں ملتے ہیں۔ افلاطون کے خیال میں شاعری ایک الہامی اور وجدانی عمل ہے۔ شعر کی دیوی پہلے افراد میں الہامی کیفیت پیدا کرتی ہے اور پھر یہ افراد دوسرے اشخاص میں وجدانی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ شاعر اپنی حسین منظومات کی تخلیق فن کی بجائے وجدانی کیفیت سے کرتا ہے۔ تخلیق کے دوران شاعر اپنے آپ کے اور شعور کی گرفت سے آزاد ہوتا ہے۔ شاعری ایک غیر شعوری عمل ہے اس لئے غیر تسلی بخش حقائق کو پیش کرتی ہے۔ شاعری ان علوم کا نعم البدل نہیں ہو سکتی جو ذہنی اور عقلی کاوش کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ شاعری کی بدولت ادنیٰ، کمزور اور جرائم پیشہ افراد سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور بالآخر یہ ہمدردی عادتوں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ افلاطون کے نزدیک جذبات کے زیر اثر انسان سے مذموم افعال سرزد ہوتے ہیں۔ جذبات کی رَو میں بہنا کمزور شخصیتوں کی نشانی ہے۔ شاعری غیر حقیقی چیز ہے۔ جو شخص ان غیر حقیقی اشیا کی نقل کرتا ہے وہ نقل کی نقل کرتا ہے اور حقیقت سے سہ درجہ دور ہو جاتا ہے۔ شاعری اشیا کی صرف خارجی تصویر کو پیش کرتی ہے اور اس کی اصل حقیقت کو منکشف نہیں کر سکتی۔ افلاطون کا شاعری پر

ایک اعتراض یہ ہے فنکارانہ نقل انسان کی کمتر صلاحیتوں کو متاثر کرتی ہے۔ شاعری پر اس کا تیسرا اعتراض یہ ہے کہ شاعری جس چیز کو پیش کرتی ہے اس کی ماہیت سے واقف نہیں ہوتی، اس لئے وہ روح کے کمتر حصہ کی تخلیق ہے۔

افلاطون بنیادی طور پر تخیل پرست معلم اخلاق تھا۔ وہ انسانی زندگی کے آدرشی تصور کا حامل تھا اور وہ ہی تصور کو اپنے عہد کے معاشرے میں جاری و ساری دیکھنا چاہتا تھا۔ افلاطون کی شاعری پر تنقید کی بنیاد ادبی نقطۂ نظر کی بجائے معاشرتی اور اخلاقی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری ایک تخریبی عمل ہے۔ معاشرے کو فلسفے کی ضرورت ہے کیونکہ فلسفہ حقائق کو منکشف کرتا ہے۔ اگر شاعری میں یہ صلاحیت پیدا ہو جائے تو اسے مہذب معاشرے میں جگہ دی جاسکتی ہے۔ شاعری کو چاہئے کہ وہ اخلاقِ فاضلہ کو پیش کرے، شر اور اخلاقی کج روی کا سدِباب کرے۔ بالفاظِ دیگر شعرا کو منظومات کے ذریعے فعال اور صحت مندانہ فضا تعمیر کرنی چاہئے جو اعلیٰ آداب اور حسنِ عمل میں معاون ہو۔ افلاطون، ہومر اور دوسرے یونانی ڈرامہ نویسوں کی اس بنیاد پر مخالفت کرتا ہے کہ وہ تخلیقی وجدان میں دیوتاؤں سے قبیح عوامل منسوب کرتے ہیں جو ان کے شایانِ شان نہیں۔ اور اس کے نتیجے کے طور پر معاشرے میں کج روی پھیلتی ہے ———— افلاطون ایک انحطاط پذیر دور میں پیدا ہوا تھا۔ وہ آدرشی معلمِ اخلاق تھا اور یونان کی عظمت رفتہ کو از سرِ نو زندہ کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ اسی تعمیری آدرش کے پیشِ نظر افلاطون نے شاعری کی مخالفت کی۔ شاعری کے ماخذ اور محرکات پر ارسطو نے نتیجہ خیز خیالات کا اظہار

'بوطیقا' میں کیا ہے۔ ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا اور نظریاتی طور پر اس سے کافی متاثر تھا۔ لیکن افلاطون کے برعکس ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور شاعری کو اخلاقی اقدار کے حوالے سے پرکھنے کی بجائے ان کا تجزیہ جمالیاتی اور ادبی اقدار کے حوالے سے کیا ہے۔ ارسطو فن کی تخلیق میں افلاطون کے نقل کے نظریے سے متفق ہے۔ ارسطو کے خیال میں ہر شخص میں نقل کا مادہ جبلّی طور پر موجود ہوتا ہے جو اسے حیوانات سے ممیز کرتا ہے۔ شاعری کے تخلیق کے دو محرک ہیں جن میں سے اول نقل کا مادہ ہے۔ تمام انسان نقل کے عمل سے انبساط حاصل کرتے ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی تخلیق بھی اسی نقل کا نتیجہ ہے۔ شاعری نقل کے علاوہ حقائق اور اشیا کو بھی پیش کرتی ہے۔ شاعری کی تخلیق کا دوسرا محرک نغمہ ہے۔ ارسطو کے خیال میں نغمہ اور آہنگ فطری چیزیں ہیں۔ وہ اشخاص جن میں آہنگ اور نغمگی کے رجحانات قوی ہوتے ہیں، وہ شاعری کی تخلیق کرتے ہیں۔ شاعری جن افراد اور عوامل کو پیش کرتی ہے وہ شاعر کے مزاج کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ شاعر نقل کے عمل میں مختلف وسائل کو کام میں لاتا ہے۔ ارسطو، افلاطون کے نقالی کے نظریے کو مانتے ہوئے اس کی بنیاد جمالیاتی اقدار پر استوار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک نقالی حسن کی پیدائش اور افزائش کا دوسرا نام ہے۔ فطرت اپنے طور پر مکمل نہ سہی لیکن شاعر نقل کے ذریعے اسے حسین بناتا ہے۔ اس طرح شاعری پر جو اعتراض افلاطون نے فلسفیانہ نہج پر کیا ہے، ارسطو اس کا جواب جمالیاتی قدروں پر دیتا ہے۔ ارسطو شاعری کی تشریح کرتے ہوئے اس کا موازنہ تاریخ سے کرتا ہے۔ شاعری تاریخ کی نسبت سنجیدہ اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ شاعری کا منصب

یہ نہیں کہ وہ ان واقعات کو پیش کرے جو وقوع پذیر ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کو بھی پیش کرے جو ممکن الوجود ہیں۔ تاریخ کا تعلق ایک واقعہ سے ہوتا ہے لیکن شاعری کا تعلق تمام واقعات سے ہوتا ہے۔ یہاں ارسطو، افلاطون کی مخالفت کرتا ہے کہ فن حقیقت کی غلامانہ تنقید نہیں جو حقیقت سے سہ درجہ دُور ہے۔ یہ انسانی زندگی کو اسباب وعلل کے حوالے سے پیش کرتی ہے اور اس کا انکشاف بھی کرتی ہے کہ فطرتِ انسانی کے لئے ارفع حقیقت کونسی ہے، اور شاعر کا ان آفاقی صداقتوں سے تعلق کس نوعیت کا ہے۔ اس لحاظ سے شاعری تاریخ کی نسبت زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے۔ ارسطو شاعری پر بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ عظیم شاعری ہمہ گیر اور آفاقی صداقتوں کی حامل ہوتی ہے۔ شاعری اور فلسفہ دونوں کائناتی صداقتوں کے جویا ہیں اس لئے ان میں کوئی بنیادی تضاد نہیں۔ ارسطو اس اعتبار سے پہلا نقاد ہے جس نے اخلاقیات کو فنونِ لطیفہ کا سرچشمہ ماننے سے انکار کیا۔ وہ شاعری کی اخلاقی اور جمالیاتی قدروں میں امتیاز قائم کرتے ہوئے، شاعری کے جمالیاتی پہلو پر زور دیتا ہے۔

شاعری کی ماہیت اور نوعیت کے بارے میں فلپ سڈنی کے نظریات کسی طور کم اہم نہیں۔ فلپ سڈنی کو "ڈیفنس آف پوئٹری" لکھنے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ اس کے عہد کے تطہیر پسندوں نے شاعری کو اخلاقی بنیادوں پر مذموم قرار دیا۔ اور سڈنی نے ان اعتراضات کا جواب مذکورہ بالا کتاب میں دیا۔ سڈنی کا خیال ہے کہ شاعری میں کسی کہانی یا واقعہ کی بنیاد تمثیلی ہوتی ہے۔ غیر حقیقی باتوں کی مدد سے حقیقی اور دانشمندانہ رموز کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

مبالغہ، من گھڑت اور جھوٹ کو تمثیلی انداز میں پیش کر کے اعلیٰ اخلاقی اقدار کی تکوین ممکن ہے۔ شاعری واقعات کا بیان ہے لیکن بیان میں توانائی اور تاثیر پیدا کرنے کی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے۔ سڈنی کے نزدیک شاعری اظہار کا ارفع ذریعہ ہے جس کی قدر و قیمت کا انحصار اس کے موضوع پر ہوتا ہے۔ شاعر صرف ان حقائق کو پیش نہیں کرتا جو پہلے سے موجود ہوتے ہیں بلکہ نئے حقائق کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ شاعر جس دنیا کی آفرینش کرتا ہے وہ حقیقی دنیا سے زیادہ بہتر ہوتی ہے۔ وہ متخیلہ کی مدد سے جس دنیا کی تکوین کرتا ہے وہ تصویر کی محض نقالی نہیں ہوتی بلکہ براہِ راست اعلیٰ وژن کے آدرش کو پیش کرتی ہے۔ اس طرح سڈنی، افلاطون کے اس اعتراض کی تردید کرتا ہے کہ شاعری نقل کی نقل ہے۔ وہ شاعری کی بحث میں نقل کے لفظ کو استعمال کرتا ہے، لیکن ارسطو کی نسبت اس نے یہ لفظ وسیع تر معانی میں استعمال کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر حقیقت کے خارجی مظاہر کی نقل پیش کرنے کے علاوہ ان کی داخلی حقیقت کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ اس کی تخلیق 'نقل' کی 'نقل' ہونے کی بجائے حقیقت کی نقل ہوتی ہے۔ شاعر کی تخلیق کردہ دنیا حقیقی دنیا سے بہتر ہوتی ہے۔ وہ تخلیق کے ایک مخصوص قرینے سے قاری کے جذبات میں تحریک پیدا کرتا ہے۔

قاری اپنے انداز میں اس نقل کی نقل کرتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک شاعری نقل کی نقل ہے لیکن سڈنی نقل کے عمل کو شاعر کی بجائے قاری سے منسوب کرتا ہے۔ شاعر حقیقت کی نقل نہیں کرتا، اس کی تخلیق کرتا ہے اور

قاری اس حقیقت کی نقل کرتا ہے جو شاعر کی تخلیق کردہ ہوتی ہے۔ شاعری فلسفہ اور تاریخ کے مقابلے میں بہتر معلم اخلاق ہے۔ شاعری فلسفہ کی طرح صرف تجریدی مسائل ہی کو پیش نہیں کرتی بلکہ مجسم حقائق کا بھی احاطہ کرتی ہے۔ شاعری جن حقائق کو پیش کرتی ہے وہ ایک واقعہ سے متعلق نہیں ہوتے۔ اس لئے وہ جن حقائق کو پیش کرتی ہے وہ تاریخ کی نسبت زیادہ مؤثر اور زود اثر ہوتے ہیں۔

شاعری کی ماہیت سمجھنے کے لئے انگلستان کے رومانی شعرا کے نظریات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ورڈز ورتھ نے "لیریکل بیلڈز" کے دیباچے، شیلے نے "ڈیفنس آف پوئٹری" اور کولرج نے "بایوگرافیا لٹریریا" میں شاعر کے تخلیقی عمل اور شاعری کی ماہیت پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے۔ ان شعرا کے نظریات رومانوی خصائص کے حامل ہیں اور کلاسیکی شعرا کے خلاف ایک ردعمل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ورڈز ورتھ لکھتا ہے کہ شاعری، شاعر کے تزکیۂ نفس کا نام نہیں، یہ علم کا ایک ذریعہ ہے۔ شاعر انسان کے جذبات اور فطرت میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ وہ لوگوں کے شعور کو منظم کر کے نئے نئے احساسات سے روشناس کراتا ہے۔ شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ انسانوں کے جذبات بیدار کر کے ان میں اعلیٰ احساساتی قدریں پیدا کرے۔ شاعری پاکیزہ جذبات اور ارفع خیالات کو جنم دیتی ہے۔ صداقت کو شاعری کا موضوع ہونا چاہئے۔

ورڈز ورتھ کا عہد انگلستان میں صنعتی انقلاب کا زمانہ تھا۔ سائنسی ایجادات کے زیر اثر حیاتِ انسانی میں نت نئی تبدیلیاں معرضِ وجود میں آ رہی تھیں۔ ورڈز ورتھ

اپنے عہد کی فکری آب و ہوا سے بے اعتنائی تھا۔ ابتدا میں وہ سائنس کو
شاعری کا تضاد سمجھتا تھا لیکن بعد میں وہ سائنس اور شاعری میں موافقت کا
قائل ہو گیا۔ وہ لکھتا ہے کہ سائنسدان حقیقت کی جستجو تنہائی میں کرتا ہے لیکن
شاعر ایسے گیت گاتا ہے جس میں پوری انسانیت شریک ہوتی ہے۔ وہ حقیقت
کو اپنا رفیق بنا کر اس کی موجودگی میں نغمہ سرا ہوتا ہے۔ شاعری کا مواد ہر جگہ پر
پھیلا ہوا ہے۔ شاعری عبارت اور سماعت اس کے موثر راہنما ہیں۔ وہ ہر
طرح کی فضا کو محسوساتی طور پر اپنا کر شاعری کی تخلیق کر سکتا ہے۔ شاعر سائنسی
حقائق سے بے تعلق نہیں رہتا وہ ان کے تغیرات کو دوسرے افراد پر مرتسم
کرتا ہے۔ ورڈزورتھ کے خیال میں شاعری جملہ علوم کا ماحصل ہے۔ شاعری کا
مقصد جذباتی ترویج اور انبساط پیدا کرنا ہے۔ شاعری وفورِ جذبات کے برجستہ
اظہار کا نام ہے۔ شاعری اور اس کے لسانی اسلوب کو فطری اور عمومی ہونا
چاہیئے۔ شعراء کو عام انسانوں کی روزمرہ زبان استعمال کرنا چاہیئے۔ اظہار
میں سلاست اور سادگی کی ضرورت ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ
مانوس حالات اور معمولات کی مصوری کرے۔ اسے ایسی شعری زبان استعمال
کرنا چاہیئے جس پر اس کی جذباتی گرفت ہو اور جو انسانی تجربے کے تسلسل
کی پیداوار ہو۔ ایسی زبان زیادہ دائمی اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ ورڈزورتھ
نے کلاسیکی اسلوبِ شعر کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے شاعری کے عمومی
لسانی پیرایے پر زور دیا ہے

کولرج نے اگرچہ شاعری کے کسی مخصوص نظریے کا اظہار نہیں کیا لیکن

شاعری کی تخلیق کے بارے میں بعض اہم رموز کا انکشاف کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ شاعر بے پناہ صلاحیتوں کا حامل ہوتا ہے۔ اسے اعلیٰ کردار کا حامل ہونا چاہیئے وہ شخص جو عبودیت کے احساس سے تہی ہے وہ عظیم شاعر نہیں ہوسکتا۔ شاعر کو اگر ظاہراً نہیں تو باطنی طور پر فلسفی ہونا چاہیئے۔ شاعری خوشی اور انبساط کا ذریعہ ہے۔ شاعری میں جذبہ لازمی طور پر موجود ہوتا ہے۔ متخیلہ شعری تخلیق کے لئے سرچشمے کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ وہ معجز اثر قوت ہے جس کی بدولت دریافت، امتزاج اور انکشاف کا عمل ممکن ہے۔ شاعری کے لسانی اسلوب کی عمومیت کے بارے میں وہ ورڈز ورتھ سے جزوی اتفاق رکھتا ہے۔

کولرج اور ورڈز ورتھ کے برعکس شیلے نے شاعری کے بارے میں اپنے نظریات کا اظہار زیادہ شدت سے کیا ہے۔ شیلے کا نظریۂ شعر کافی حد تک ارسطو سے ماخوذ ہے۔ شیلے کے نزدیک شاعری تخیلہ کے اظہار کا نام ہے۔ اس کا مقصد انبساط پیدا کرنا ہے۔ شاعر کا تخلیقی عمل دو سطحوں پر کام کرتا ہے۔ ایک سطح پر وہ علم، قوت اور انبساط کا سامان مہیا کرتا ہے اور دوسری طرف میں اسی مواد کو موزوں اور مترنم طریقے سے مرتب کرتا ہے۔ شیلے بھی شاعری کے الہامی ماخذ کا قائل ہے۔ شاعری جزو پیغمبری ہے۔ شاعر مخصوص باطنی وژن کا مالک ہوتا ہے۔ وہ حال میں فردا کی تعبیر پیش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا وجدان پیغمبر کے وژن سے قریب تر ہوتا ہے۔ وہ ورڈز ورتھ کا ہمنوا ہے کہ شاعری جملہ علوم کا مرکز ہے۔ شاعری کی تخلیق غیر شعوری بلکہ الہامی عمل ہے۔

مجموعی اعتبار سے یہ رومانی شعرا زندگی اور شاعری میں جذباتی قدروں

کے قائل تھے۔ وہ انسانی زندگی کو میکانکیت سے نجات دلوانا چاہتے تھے۔ وہ شاعری میں تصنع اور کلاسیکی شائستگی کی بجائے فطری اور حقیقی جذبات رائج کرنے کے متمنی تھے۔ ان کا انسانی زندگی کا نقطۂ نظر آدرشی تھا۔ ان کے نزدیک فن نقل کی نقل کی بجائے حقیقت اور واقعیت کا ترجمان تھا۔ ورڈز ورتھ اور کولرج کے نظریات نیم روحانی اور نیم صوفیانہ ہیں۔ رومانی شعرا نے شاعری کو زندگی کا ترجمان بنا کر انسانی اور جذباتی قدروں کو اُجاگر کیا۔ ان کے نظریات شاعری میں اخلاقی یا جذباتی انسانی مقاصد کی پرزور تائید کرتے ہیں۔

انیسویں صدی کے وسطی اور آخری حصے میں فرانس کے علامتی شعرا نے شاعری کے ایک منفرد نظریے کو پیش کیا۔ علامتی شعرا کا نظریۂ شعر رومانی اور سائنسی حقیقت نگاری کے خلاف ایک ردِ عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے نظریات کی بنیاد نئے تصوف پر ہے۔ علامت نگار شعرا اپنے عہد کی سائنسی حقیقت نگاری کے خلاف کمربستہ تھے۔ ان کے خیال میں سائنسی حقیقت نگاری نے انسانی زندگی کو مسخ کر دیا ہے۔ یہ شعرا "آئیڈیل" دنیا کی تشکیل میں مصروف رہے اور اسی تصور کو وہ زندگی پر حاوی کرنا چاہتے تھے کہ "آئیڈیل کی دنیا" حقیقی اور حواس کی زندگی سے افضل ہے۔ ان شعرا کا تصوف جمالیات کی ایک شکل ہے۔ ان کے نزدیک آدرشی حسن کی تخلیق سے زندگی کا قرینہ مرتب ہو سکتا ہے۔ وہ آدرشی حسن کے ذریعے زندگی کو معنویت سے ہمکنار کرنا چاہتے تھے۔ وہ اس تصور کے حامل تھے کہ "آدرشی حسن" کو صرف فنون کے ذریعے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح مذہبی شخص عبادت کے ذریعے وجدان حاصل کرتا ہے اسی طرح شاعر اپنے فن کے ذریعے اس کیفیت کا ادراک

کرتا ہے۔ چونکہ یہ شعرا ماورائیت کے قائل تھے اس لئے انھیں شاعری کے مروجہ عمومی اسلوب سے علیحدگی اختیار کرنے کی ضرورت پیش آئی۔ ان شعرا نے "آئیڈیل کی دنیا" کی جستجو میں اپنے عہد کے معاشرتی اور سیاسی مسائل کو در خور اعتنا نہ سمجھا۔ یہ شعرا فن کے حقیقی یا سائنٹفک نظریے کے مخالف تھے کیونکہ یہ تصور "آئیڈیل کی دنیا" کو قبول نہیں کرتا۔ علامت نگار شعرا نے مرئی حقائق کو پیش کرنے کی بجائے غیر مرئی حقائق کی دنیا کے حسن اور اک کو پیش کیا۔ اس اعتبار سے ان شعرا نے زندگی سے الہام قبول کرنے کی بجائے ماورائیت کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔

انیسویں صدی کے آخری حصے اور بیسویں صدی کے آغاز میں مارکس، فرائیڈ اور یونگ کے نظریات نے شاعری اور ادب کے مختلف نظریات پیش کئے۔ مارکس کے جدلیاتی نظریۂ زیست کے زیر اثر شاعری اور ادب کے ایک نئے تصور نے جنم لیا۔ مارکسی نظریۂ شاعری کے مطابق فنکار زندگی کی جدلیاتی قوتوں کو نمایاں کرتا ہے۔ فنکار کی حیثیت انقلاب کی مشینری میں ایک پرزے کی ہے جو اپنی تخلیقات کے ذریعے انقلاب کے عمل کو تیز تر کرتا ہے۔ وہ طبقاتی کشمکش کو فن کے ذریعے نمایاں کرتا ہے۔ اس کی تخلیق مخصوص طبقاتی شعور کے نتیجے کے طور پر جنم لیتی ہے۔ مارکسیوں کے نزدیک فنکار کا منصب یہ ہے کہ وہ زندگی کی رجعت پسندانہ اقدار کا قلع قمع کر کے ترقی پذیر اقدار کی آفرینش کرے۔ فنکار اجتماعی قدروں کو پیش کرتا ہے۔ فن مارکسی نظام زیست کے فروغ کا ذریعہ ہے۔ فن کار کی تخلیقات مخصوص تاریخی شعور کو پیش کرتی ہیں۔ ادب اور شاعری کو معاشرتی افادیت کا حامل ہونا چاہیے۔ فنکار فن کے ذریعے ترقی اور سیاسی انقلاب کی فضا پیدا کرتا ہے۔ مارکسی نقاد کارڈویل لکھتا

ہے کہ شاعرفن کے تضاد PARADOX OF ART میں زندہ رہتا ہے۔ وہ جذبات جو اجتماعی شکل میں اظہار پاتے ہیں ان کے تارو پود تنہائی میں تیار ہوتے ہیں۔ تنہائی میں رہنے والے فنکار کے جذبات بھی اجتماعی امیجز اور تاثرات سے متاثر ہوتے ہیں۔ فن کی دنیا میں فنکار اگرچہ اجتماعیت سے قدرے دُور ہو جاتا ہے لیکن وہ تخلیقات کے ذریعے اجتماعیت سے پھر علاقہ استوار کرتا ہے۔ وہ شاعری اور ادب جو جدلیاتی اقدار کو پیش نہیں کرتی، اور زندگی کی معیشی کشمکش سے گریز کرتی ہے وہ زوال کی پیداوار ہے۔ مارکسی زندگی میں ماورائیت اور روحانیت کے قائل نہیں وہ حقیقت کے سائنٹفک تصور کو پیش کرتے ہیں۔

مارکسی نقطۂ نظر کے تحت مغرب اور مشرق میں جو شاعری تخلیق ہوئی اُس کا مطمحِ نظر مارکسی منشور کی تطہیر ہے۔ مارکسی شعراء زندگی کے خارجی پہلو کو پیش کرتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک داخلیت، خارجیت سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ مارکسی نظریۂ شعر شاعری میں براہِ راست ابلاغ کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ تجرید اور ابہام بورژوا دنیا کی پیداوار ہے۔ مارکسی شعراء کی شاعری بیان کی شاعری ہے۔ اس میں براہِ راست طریقِ بیان کی وجہ اس کی ٹھوس مقصدیت ہے۔ مارکسی شعراء فن اور پروپیگنڈا میں کوئی خطِ امتیاز قائم نہیں کرتے کیونکہ ان کے نزدیک فنون کی غایت نظریات کی تشہیر ہے۔ فن کار کا تخلیق میں حوالہ اس کی تخلیقی شخصیت کی بجائے وہ اجتماعیت ہوتی ہے جس کے لئے وہ تخلیق کرتا ہے۔

مارکسیوں کے برعکس فرائیڈ کی تحلیلِ نفسی اور جنسی تعبیروں نے ادب اور شاعری کا داخلی تصور پیش کیا۔ فرائیڈ نے جنس اور فرد کی دبی ہوئی خواہشات کو

زندگی کا محرک قرار دیا ہے۔ فرائیڈ نے انسانی شخصیت کو شعور اور لاشعور میں تقسیم کرکے انسانی شخصیت کو مختلف تناظر میں پیش کیا ہے۔ فرائیڈ کے نزدیک فنون کی مدد سے فنکار ذات کا ترفع حاصل کرتا ہے۔ وہ جذبات اور خواہشات جو معاشرتی دباؤ کے تحت برملا اظہار نہیں پاتے وہ فن کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ فنی تخلیق فنکار کی شخصیت اور تجربات کے پیچ و خم کو نمایاں کرتا ہے۔ یونگ کا خیال ہے کہ فنکار فن کے ذریعے آرکی ٹائیپس کی تخلیق کرتا ہے آرکی ٹائپس کی بنیاد اجتماعی لاشعور پر ہے۔ اجتماعی لاشعور انسانی تجربات کا غیر مرئی ترکہ ہے۔

فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور یونگ کے خیالات نے انسانی شخصیت کے نفسیاتی داعمل کو نئے طریقے سے پیش کیا۔ ان کے نزدیک انسان کے بچپن کے تجربات، تربیت، خانگی ماحول، اور اس کی خواہشات اس کی زندگی کا اسلوب معین کرتی ہیں۔ شاعری اور ادب بھی فنکار کی نفسیاتی افتادِ طبع کو پیش کرتے ہیں۔ فنکار کے تحت الشعور اور لاشعور کی دنیا فنون میں اپنا اظہار پاتی ہے۔ فن کے مطالعے سے فنکار کی شخصیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مغرب اور مشرق میں جو فنکار فرائیڈ اور یونگ کے نظریات سے متاثر ہوئے انھوں نے شاعری کو فنکار کی داخلی سرگزشت کا نمونہ بنا دیا۔ دروں بینی، تلازماتی عمل، ترفع نگاری اور حقیقت کا داخلی تصور اس قبیل کے شعرا میں ملتا ہے۔ جو شعرا ان نظریات سے متاثر ہوئے انھوں نے شعری واردات کی بنیاد فرد کی داخلی کیفیات اور نفسیاتی پیچ و خم پر رکھی۔ ہر حقیقت اور ہر عمل کا معیار شخصیت کے حوالے قائم کیا۔ مارکسیوں کے نزدیک شاعری اور ادب کا یہ تصور بیمار ذہن کی پیداوار

ہے کہ فنکار فنون میں اپنے نفسیاتی عارضوں کو پیش نہیں کرتا بلکہ زندگی میں انقلاب آفرین قوتوں کا اظہار مثبت طریقے سے کرتا ہے۔

شاعری کے بارے میں محولہ بالاجملہ نظریات شاعری کی تشریح اور اس کے منصب کو دو حصّوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ شاعری برائے زندگی اور شاعری برائے فن کی قدیم بحث اسی تقسیم سے جنم لیتی ہے۔ کیا شاعری کے پیشِ نظر کوئی معاشرتی یا اجتماعی مقصد ہوتا ہے؟ کیا شاعری کی غایت صرف انفرادی نفسیاتی کیفیات کو پیش کرنا ہے؟ کیا شاعری مقصود بالذات ہے؟ ہر عہد کے نقادوں اور شاعروں نے ان استفسارات کے جواب کسی نہ کسی صورت میں دیئے ہیں۔ بیشک شاعری کی جامع تفسیر اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ شاعری کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں تو اتفاقِ رائے ملتا ہے لیکن یہ اجزا، باہمی امتزاج سے کس پیکر کو جنم دیتے ہیں' یہ بحث۔ طلب مسئلہ ہے۔ شاعری کا تعلق انسانی جذبات اور انسانی زندگی سے ہے اس میں ردِعمل اور جذباتی تحریک پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ لیکن کیا شاعری کا مقصد جذباتی ہیجان پیدا کرنا ہے' یا کیا اس کا مقصد جمالیاتی انبساط پیدا کرنا ہے۔ بیشک فی زمانہ فنون کا مقصد بالذات ہونا خارج از بحث مسئلہ ہے۔ جدید دور میں انسانی عوامل کی غایت کیا ہے؟ کیا انسان معاشرتی طور پر تنہا ہو سکتا ہے؟ کیا اس کی جد وجہد کا کوئی مقصد ہے؟ یا وہ سوچے سمجھے بغیر حیوانی سطح پر زندگی گزار رہا ہے؟ کیا زندگی میں کوئی معنویت ہے اور عہدِ حاضر کی کو مبلکشی زندگی کی اُمید اور انسانی بقا کا کوئی بیان کرتی ہے۔ ان تمام استفسارات کا تعلق انسانی زندگی کی کش مکش سے ہے۔ انسان کی زندگی کا کوئی

عمل مقصد کے بغیر نہیں ہو سکتا چنانچہ فنون کے پیشِ نظر بھی کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے۔ ہر عہد میں اس مقصد کی نوعیت اور اہمیت بدلتی رہتی ہے۔ فنون اور بالخصوص شاعری کا تعلق جذبات اور متخیلہ سے ہے۔ شاعر جس معاشرے میں زندگی کرتا ہے اس کی صورتِ حال سے گریز نہیں کر سکتا۔ وہ جس تمدنی روایت کا جزو ہوتا ہے اس کا جذباتی اسلوب اس سے باہر نشو و نما نہیں پاتا۔ اس کے تخلیقی شعور کا سیاق و سباق اس کا زمانہ ہوتا ہے۔ اس کے تجربات اور نفسیاتی افتادِ طبع معاشرتی صورتِ حال سے تصادم کے ذریعے اس میں جذباتی رویے کو پیدا کرتے ہیں۔ شاعر کے شعری رویے میں اس کی ذات اور اس کا عصر دونوں شامل ہوتے ہیں۔ اس کی تخلیقات معاشرتی تصادم، ثقافتی مد و جزر، عصری مسائل اور آفاقی صداقتوں کو پیش کرتی ہیں۔ شاعر اپنی تخلیقات کے ذریعے ایک مخصوص صورتِ حال کے ادراک کا قرینہ مرتب کرتا ہے۔ وہ زندگی میں حقائق کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ حقیقت اور واقعیت کو جذباتی حوالے سے پیش کرتا ہے۔ بالفاظِ دیگر وہ امر واقعہ کو پیش نہیں کرتا بلکہ واقعہ سے پیدا شدہ تاثر کے خط و خال وضع کرتا ہے۔ شاعری انسانی زندگی اور کائنات کے ادراک کا حسیاتی ذریعہ ہے۔ اس کی معنویت شاعر کے رویے سے صورت اختیار کرتی ہے۔ شاعر کا رویہ اس کی تخلیقات ہوتی ہیں۔ وہ اپنے رویے کے ذریعے تجربے کی تکمیل اور ترسیل کرتا ہے۔ شاعر کا رویہ سیاسی اور معاشرتی مفروضوں سے جنم نہیں لیتا بلکہ زندگی کی کیفیت سے صورت اختیار کرتا ہے۔ سیاست اور معاشرت تو انسانی زندگی کا ایک جز ہیں شاعر کی تخلیق سے البتہ بالواسطہ طور پر اس کے سیاسی اور معاشرتی رجحانات کی تعیین

کی جاسکتی ہے۔ وہ سیاسی یا اقتصادی مسائل کو مفروضوں اور بحث و تمحیص کے ذریعے پیش نہیں کرتا بلکہ ان سے پیدا شدہ انسانی صورتِ حال اور انسانی رویّوں کو نمایاں کرتا ہے۔

فنونِ لطیفہ میں شاعری اور ادب کو معاشرے کا باطن کنا یا پیمانہ ہوگا جب تمدنی اسلوب میں تغیرات، معاشرتی عادتیں، جذباتی تصادم اپنا اظہار شاعری اور ادب میں کرتے ہیں۔ شاعری میں چونکہ جذباتی شدت زیادہ ہوتی ہے اس لئے ان تغیرات کو شاعری کی صورت میں جلد شناخت کیا جاسکتا ہے۔ شاعر کی حیثیت اس اعتبار سے بادنما کی ہے جو معاشرے کی زندگی کے مدوجزر کے خط و خال نمایاں کرتا ہے۔ انسانی جذبات کے اظہار کے اسالیب مرتب کرتا ہے۔ وہ فن کے ذریعے انسانی مسائل کا ادراک کرکے اس کی نزاکتوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس اعتبار سے بالواسطہ طور پر وہ اقدار کی تکوین بھی کرتا ہے۔ ان معنوں میں شاعر کے پیشِ نظر کوئی سیاسی منشور نہیں ہوتا کہ جس کی تشہیر کے لئے وہ شاعری کو ایک ذریعہ بناتا ہے بلکہ اپنے جذباتی اور فکری رویے سے اپنی صورتِ حال کے ادراک اور افہام کا اسلوب مرتب کرتا ہے۔ اس سارے عمل کا مقصد انسانی زندگی کا افہام، اس کے مسائل کا ادراک اور زندگی کو معنویت سے ہمکنار کرنا ہے۔ چنانچہ شاعر کی تخلیقات ایک طرف اس کی شخصیت کے پیچ و خم کو نمایاں کرتی ہیں اور دوسری طرف وہ اس کے عہد کی صورتِ حال کو پیش کرتی ہیں۔ شاعر کی شخصیت اور اس کا زمانہ دو متوازی خطوط کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ایک دوسرے کا جزو بن کر زندگی اور آفاقی قدروں کا خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ شاعر اپنے عہد کے

مسائل کو ہنگامی طور پر پیش کرنے کی بجائے انھیں ایسے انسانی تجربے اور رویّے کی صورت میں نمایاں کرتا ہے کہ وہ مخصوص صورتِ حال میں مخصوص ردِّ عمل کی مثال بن جاتے ہیں اور عصری مسئلے کی ہنگامیت انسانی تجربے کی دوامیت بن جاتی ہے۔

شاعرانہ خیال

شاعری کے اجزائے ترکیبی میں شاعرانہ خیال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اس سے مراد وہ خیال ہے جسے شاعر نے تخلیقی تجربے کے دوران مخصوص فنی شکل دی ہو۔ شاعرانہ خیال کسی مخصوص خیال کا نام نہیں بلکہ یہ تجربے کے حسیاتی ادراک سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر تخلیق کسی نہ کسی خیال کی حامل ہوتی ہے۔ ناول یا ڈرامے میں پلاٹ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے اور شاعری میں نظم یا غزل کے مافیہ کا انحصار خیال پر ہوتا ہے۔ شاعرانہ اور غیر شاعرانہ خیال میں کسی قسم کی تخصیص نہیں کی جاسکتی۔ ہر طرح کا خیال یا تصور شاعرانہ ہوسکتا ہے کیونکہ تجربے اور زندگی کا مواد اپنے طور پر مرتب نہیں ہوتا۔ فنکار ترتیب اور تدوین سے اس میں معنویت پیدا کرتا ہے خیال شعری صورت اختیار کرنے سے قبل مختلف مراحل سے گزرتا ہے۔ ان مراحل کا تعلق شاعر کے نقطۂ نظر سے ہوتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کے خدوخال معین کرنے کے لئے کن شعری وسائل کو بروئے کار لاتا ہے۔ قدیم اسلوب شعر میں، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ خیال میں تمیز کی جاتی تھی۔ مثلاً اردو غزل میں اساتذہ صرف واردات قلبی اور عاشقانہ

جذبات کو تجربے کے طور پر بیان کرتے۔ بتدریج ان موضوعات نے رسم کی صورت اختیار کر لی اور غزل چند مخصوص واردات اور نزاکتوں کا مجموعہ بن گئی۔ غزل گو شعرا دیدہ و دانستہ ایسے موضوعات اور تجربات کو غزل میں شامل کرنے سے گریز کرتے جن کا تعلق زندگی کے دوسرے مظاہر سے ہوتا۔ اس اعتبار سے غزل کے لئے شاعرانہ خیال کا حدود اربعہ متعین ہو گیا۔ بیسویں صدی کے غزل گو شعرا نے یہ محسوس کیا کہ ہر طرح کے تجربات اور واردات کو غزل میں پیش کرنا چاہئے۔ چنانچہ غیر شاعرانہ خیال بھی غزل کا جزو بن گئے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعری میں شاعرانہ اور غیر شاعرانہ خیال کی تقسیم ایک سطحی چیز ہے۔ خیال یا تجربے میں شعریت شاعر کے ہنر سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعرانہ خیال شاعر کے جذباتی رویے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا ہے۔ شاعر ترتیب، انتخاب اور تعمیر کے عمل سے تخلیقی تجربے کا انداز مرتب کرتا ہے۔

شاعرانہ خیال کی کئی ایک صورتیں ہو سکتی ہیں۔ کوئی احساس یا جذبہ شاعرانہ خیال کا محرک بن سکتا ہے۔ بیشک شاعرانہ خیال کی تعمیر کا آغاز جذباتی ردِ عمل سے ہوتا ہے۔ یہ ردِ عمل شاعر کے ذہن کی تلازماتی قوت کو حرکت میں لا کر تجربے کے مختلف سلسلے قائم کرتا ہے۔ ایک تاثر یا جذبہ دوسرے تاثرات یا جذبات کو جنم دیتا ہے۔ شاعر ان میں ترمیم یا تخفیف کر کے شاعرانہ خیال کو مرتب کرتا ہے شعری تخلیق میں شاعرانہ خیال مختلف صورتوں میں موجود ہوتا ہے اور اس کا دار و مدار شاعر پر ہوتا ہے کہ وہ شاعرانہ خیال کو کس طرح پیش کرتا ہے۔ بعض دفعہ شاعرانہ خیال شعر میں تاثرات کی صورت میں ہوتا ہے اور کبھی کسی واقعہ کے بیان سے

شاعرانہ خیال مرتب کیا جاتا ہے۔ مثلاً غزل شاعرانہ خیال کی نوعیت تاثراتی ہوتی ہے۔ نظم میں موضوعاتی یا تصوراتی صورت اختیار کرتا ہے۔ مثنوی یا طویل نظم میں وہ واقعاتی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر شاعرانہ خیال شاعر کے تجربے کی مختلف واردات کو پیش کرتا ہے۔ شاعرانہ خیال میں حوالے کی نوعیت شخصی اور انفرادی ہوتی ہے۔ شاعر کے تجربے کا آغاز جذباتی ہیجان کی صورت میں ہوتا ہے اور وہ اس کے زیرِ اثر معروضیات کا ادراک کرتا ہے۔ اس کی متخیلہ مشاہدے میں رنگ و آہنگ پیدا کرتی ہے۔ شاعرانہ خیال کی تاثیر کا تعلق شاعر کے حسیاتی ردِ عمل پر ہوتا ہے۔ خارجی زندگی مرشاعر واقعات، واردات اور انسانی ردِ عمل سے روبرو ہوتا ہے۔ جب کوئی خارجی محرک شدت کی بنا پر اس کے جذباتی نظام میں تحریک پیدا کرتا ہے تو شاعرانہ خیال کی تعمیر کا آغاز ہوتا ہے۔ عام آدمی بھی یوں تو انسانی واقعات سے متاثر ہوتا ہے لیکن اس میں ردِ عمل کو تخلیقی ہیئت دینے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس اعتبار سے شاعرانہ خیال کی تعمیر کا مسئلہ ذہن کی تخلیقی صلاحیت سے متعلق ہے۔ ہر فن کے کچھ رسمی اور غیر رسمی ضابطے ہوتے ہیں۔ فنکار ان ضابطوں کے اندر یا باہر رہ کر تجربے کی تکوین کرتا ہے۔ مصور لکیروں اور رنگوں کے امتزاج اور اختلاف سے تصویر کا جسم نمایاں کرتا ہے۔ شاعر الفاظ کے ذریعے شاعرانہ خیال کی تعمیر کرتا ہے اور اس کے داخلی لاحقوں کو مرتب کر کے اسے فنی وحدت کے طور پر پیش کرتا ہے۔

شاعرانہ خیال کی ترتیب میں جذبہ اور متخیلہ برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ گو متخیلہ کا عمل شاعرانہ خیال کو حقیقت سے قدرے دور لے جاتا ہے یا اس میں

مبالغے کا رنگ پیدا کر دیتا ہے، لیکن یہ بُعد ایک نئی جذباتی تنظیم کو پیدا کرتا ہے۔ شاعر حقیقت کا جامد عکاس نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کا معمار ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں جذبہ اور متخیلہ کے زیر اثر حقائق اور اشیا کا سیاق و سباق خارج سے باطن کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ باطن میں ان کی ترتیب کا قرینہ بدل جاتا ہے۔ اور شاعر خارجی منطق کی توڑ پھوڑ سے جذباتی حوالے کے ذریعے نئی شعری منطق پیدا کرتا ہے مثلاً غالب کا شعر ہے ؎

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

عام مشاہدہ ہے کہ سایہ جسم سے دور رہتا ہے اور آگ میں سے جو دھواں پیدا ہوتا ہے وہ اس میں سے جنم لے کر علیحدگی اختیار کرتا ہے۔ بظاہر جسم اور دھوئیں میں کوئی منطقی رابطہ نہیں شاعر نے شاعرانہ خیال کی تعمیر میں جذباتی حوالے سے ہر دو میں ایک منطقی ربط پیدا کر دیا ہے۔ شاعر کی آتش بجانی، سایہ، دود اور دوری نے مل کر شاعرانہ خیال کو جنم دیا ہے۔ شاعر نے اپنی سوزش اور آگ کی تپش کو ایک مماثل حقیقت قرار دیا ہے۔ سایہ اور دود شاعر کی سوختنی سے پیدا ہو کر اس سے الگ ہو گئے ہیں۔ یہ تجربہ شاعر کی جذباتی شدت اور احساسِ تنہائی کا مظہر ہے۔ اس کی منطقی ترتیب نے عام زندگی کے مشاہدے سے جنم لے کر علیحدہ حیثیت قائم کر لی ہے۔

جب یہ کہا جاتا ہے کہ شاعری حقیقت سے جنم لے کر اس سے قدرے دُور ہو جاتی ہے تو اس سے یہ مراد ہے کہ شاعری کو خالص منطقی اور مادی نقطۂ نظر

سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ شاعرانہ حقائق اور منطق اور سائنسی حقائق میں چند ایک بنیادی فرق ہیں۔ سائنس اور منطق حقائق کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتی ہے۔ یہ حقائق مفروضے قائم کر کے اخذ کئے جاتے ہیں۔ انکی صداقت اور حاکیت کو تجزیے اور تجربے سے ثابت کیا جا سکتا ہے۔ ان کے برعکس شعری حقائق کا تعلق، تاثر، تجربہ، ردعمل اور تجرید سے ہے۔ شاعری حقائق کا تجزیہ نہیں کرتی ان کے جذباتی اسلوب کو نمایاں کرتی ہے۔ شاعری کا تعلق اقدار اور انسانی ردعمل سے ہے۔ شاعری سائنس کی طرح نتائج اخذ نہیں کرتی اشیا، حقائق اور ردعوامل کے تضاد اور تعلق سے ردعمل اور تاثر مرتب کرتی ہے۔ سائنسی صداقتوں اور حقائق کی تصدیق کی جا سکتی ہے لیکن شعری صداقتوں کو صرف انسانی معیاروں کے ذریعے پرکھا جاتا ہے۔ شاعر کا نقطۂ نظر جذباتی، تخیلاتی اور احساساتی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت کے لوازمات کی نقل یا عکاسی نہیں کرتا بلکہ ان کی تخلیق کرتا ہے۔ ایک دفعہ فرانس کا مشہور تاثراتی مصور وینگاف کینوس پر نیلے آسمان کی نقاشی کے لئے ارغوانی رنگ استعمال کر رہا تھا۔ اس کے پاس کھڑے ہوئے دوسرے مصور نے اس سے کہا کہ آسمان کا رنگ تو نیلا ہے۔ اس پر وینگاف نے کہا کہ مجھے تو آسمان ارغوانی نظر آ رہا ہے۔ وینگاف کا آسمان کو ارغوانی رنگ میں آلودہ دیکھنا تخلیقی تجربے میں جذباتی رویے کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ آسمان کا رنگ تو نیلگوں ہے لیکن جذباتی شدت کے زیرِ اثر وینگاف کو ارغوانی نظر آیا۔ اس نے آسمان کی نقاشی میں نیلگوں رنگ کی بجائے اپنے جذبات کو ارغوانی رنگ کے ذریعے

نمایاں کیا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فنکار مافیہ کی تخلیق میں حقیقت کو نمایاں کرنے کے لئے اپنے حسیاتی ردِ عمل کو بھی شریک کرتا ہے اسی طرح شاعرانہ خیال بھی شاعر کے جذباتی رویّے سے جنم لیتا ہے۔ اس کی صداقتوں اور حقائق کو عقلی معیاروں پر نہیں جانچا جا سکتا اور نہ ہی اسے حقیقت کی ہو بہو نقل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ شاعرانہ خیال شاعر کے رویّے اور مافیہ کے تعلق سے ہر دو مختلف جہتوں کو پیش کرتا ہے مثلاً کسی شعر میں اگر شاعر لفظ 'انسان' کو استعمال کرتا ہے تو اس کے کئی ایک معنوی قرینے ہو سکتے ہیں۔ 'انسان' کے لفظ سے تخلیق، قوت، 'انسانیت'، فرد اور دیگر مطالب اخذ کئے جا سکتے ہیں۔ 'اشیا' حقائق اور تجربات کی معنویت شاعرانہ خیال میں ہی تشکیل و صورت اختیار کرتی ہے۔ شاعرانہ خیال کی تربیت میں شاعر کا ذہن معانی کے مختلف ہیولے قائم کرتا ہے۔

شاعرانہ خیال کی جدّت اور تازگی کا انحصار شاعر کے وسیع مشاہدے پر ہوتا ہے۔ حالی لکھتے ہیں کہ شاعری کے لئے انسانی فطرت اور مشاہدۂ کائنات ایک اہم ضرورت ہیں۔ اگر شاعر کے تجربات چند واردات تک محدود ہوں گے تو اس کے یہاں تکرار ناگزیر حقیقت ہے۔ حیات و کائنات کا مشاہدہ شاعر کی بصیرت میں اضافہ کرکے اس کے نقطۂ نظر میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ شاعرانہ خیال کی ہمہ گیری اور وہ وسیع معنویت کا دار و مدار اس کی تربیت پر ہوتا ہے۔ اگر شاعر، شاعرانہ خیال کو سیدھے اور سپاٹ طریقے سے پیش کرتا ہے تو اس کے معنوی علاقے محدود ہو جاتے ہیں۔ تجربہ ہنگامی صورت

اختیار کر جاتا ہے۔ اس کے برعکس اگر وہ شاعرانہ خیال کو انسانی زندگی کے وسیع تر تناظر میں پیش کرتا ہے تو اس کا صحیفۂ اثر انسانی زندگی کی صداقتوں کی صورت اختیار کرتا ہے۔ شاعر صرف اپنے شخصی جذبات کو شاعری میں اُجاگر نہیں کرتا بلکہ انھیں خارجی دنیا کے حوالے سے پیش کرتا ہے چنانچہ شاعرانہ خیال کا عمل دو طرفہ ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ شاعر کے جذباتی تجربے کو پیش کرتا ہے اور دوسری طرف وہ اپنی تعمیم کا صیغہ بھی مرتب کرتا ہے۔

جس طرح شاعرانہ خیال کسی خارجی منطق کا پابند نہیں ہوتا، اسی طرح وہ اپنے اظہار بھی کسی مخصوص اور معین طریقے سے نہیں کرتا۔ شاعر کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ شاعرانہ خیال کی ترتیب کے مراحل بتدریج ظاہر کرے۔ شاعرانہ خیال کے اظہار کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ اردو شاعری میں بعض اصناف سخن میں شاعرانہ خیال کے اظہار کے طریقے معین ہیں۔ مثلاً قصیدے اور مثنوی میں شاعرانہ خیال کی وضاحت اور اظہار کا اسلوب بعض قرینوں کا محتاج ہے۔ لیکن نظم یا غزل میں اس کا کوئی خاص طریقہ نہیں ہوتا۔ اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کا مطالعہ شاعرانہ خیال کے اظہار کی عمدہ شکل ہے۔ اس نظم میں شاعر نے اپنے خیال کو کسی خارجی منطق کا پابند نہیں کیا۔ نظم کا تمام تر خیال نامیاتی تعلق سے صورت اختیار کرتا ہے۔ نظم کا آغاز زمان و مکان کے تصور سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد شاعر عشق اور دوسرے تصورات کو اسلامی تاریخ کے پس منظر کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ نظم کا خیال مختلف مراحل سے ہوتا ہوا آخری بند میں قطعی شکل اختیار کرتا ہے

اس نظم کے آخری بند سے واضح ہوتا ہے کہ شاعر دریائے کبیر کے کنارے کھڑا مسجد قرطبہ کا مشاہدہ کر رہا ہے اور تلازمۂ ذہن اسے اسلامی تاریخ اور ثقافت کے عروج کے زمانے میں لے جاتا ہے ۔ اس نظم میں مسجد قرطبہ کا لازوال ہونا شاعر کے تجربے کا محرک ہے ۔ منطقی اعتبار سے نظم کے آخری بند کو اس کا تمہیدی حصہ ہونا چاہیے تھا لیکن شاعر نے نظم کی تخلیق میں اس کی ترتیب کو بدل دیا ۔ یہ تقلیب شاعرانہ خیال کی داخلی تنظیم کا نتیجہ ہے ۔

یہ ضروری نہیں کہ شاعر کسی نظم یا شعر میں صرف ایک ہی خیال کو پیش کرے ۔ اکثر اوقات شاعر ایک شاعرانہ خیال کے ساتھ دوسرے خیالات کو بھی متعلق کر دیتا ہے ۔ ایک کی تشریح اور وضاحت دوسرے کو جنم دیتی ہے ۔ ایسے خیالات کی حیثیت ذیلی ہوتی ہے ۔ یہ خیالات انفرادی اور اجتماعی طور پر مرکزی خیال کی تعمیر کرتے ہیں ۔ شاعر شعری تخلیق میں جب اس تکنیک کو بروئے کار لاتا ہے تو شاعرانہ خیال مرکب ہوتا ہے ۔ مرکب شاعرانہ خیال میں زیادہ معنویت کی صلاحیت ہوتی ہے ۔ شاعر معانی کے صرف ایک قرینے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ایک خیال کو بنیاد بنا کر دوسرے خیالات کی وضاحت کرتا ہے ۔ اقبال کی محولہ بالا نظم مرکب شاعرانہ اجزائے ترکیبی کی اعلیٰ مثال ہے ۔ بظاہر تو نظم کا موضوع مسجد قرطبہ ہے ۔ شاعر نے اپنے خیال کو مختلف بندوں میں تقسیم کیا ہے ۔ مثلاً زمان و مکان کا تصورِ عشق ، مردِ مومن اور دیگر تصورات انفرادی حیثیت میں بھی شاعر کے نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہیں اور اجتماعی صورت میں معنوی وحدت بن کر نظم کی معنوی کلیت کو جنم دیتے ہیں ۔

شاعرانہ خیال میں اختصار ضروری ہے۔ شاعری طوالت کی متحمل نہیں ہوتی جب شاعرانہ خیال کی تعمیر اور وضاحت میں طوالت کا سہارا لیا جائے تو اس میں منطقی علائق خود بخود جنم لینے لگتے ہیں۔ یہ منطقیت اس کی شدت اور فوری تاثر کے وصف کو ختم کر دیتی ہے۔ شاعر اپنے تجربے کی تشریح نہیں کرتا، اسے پیش کرتا ہے۔ اس کی تشریح کا قرینہ الفاظ کی ترتیب اور دروبست میں مخفی ہوتا ہے۔ شاعر تجربے کے ہر زاویے کو خود منکشف نہیں کرتا بلکہ تجربے کا ایک جزو قاری کے متخیلہ پر چھوڑ دیتا ہے۔ یہ جزو بھی شاعرانہ خیال کا ایک جزو ہوتا ہے جو ردِ عمل کی صورت میں قاری کے ذہن سے جنم لیتا ہے۔ شاعر خیال کی وضاحت کے لئے ایمائیت اور کنایے سے کام لیتا ہے۔ وہ اسے من وعن بیان کرنے کی بجائے اس کی نشاندہی کرتا ہے۔ شاعرانہ خیال میں اختصار سے یہ مراد نہیں کہ شاعرانہ خیال طویل نہیں ہو سکتا بلکہ اس کا تعلق خیال کی داخلی تنظیم سے ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کے وقت کن معنوی علاقوں پر انحصار کرتا ہے۔ اگرچہ شاعرانہ خیال میں محذوفات بعض حالتوں میں ابہام کو جنم دیتے ہیں لیکن محذوفات کا معتدل استعمال شاعرانہ خیال میں ایمائی کیفیت کو پیدا کر کے تاثر میں اضافہ کرتا ہے۔

یوں تو شاعرانہ خیال کی تحریک جذباتی ہیجان یا تاثر سے ہوتی ہے اور جذبہ ہر صورت میں شاعرانہ خیال کا جزو رہتا ہے، اس کے باوجود جذبے کو شاعرانہ خیال کی اساس نہیں کہا جا سکتا۔ شاعرانہ خیال کی کئی ایک صورتیں ہو سکتی ہیں۔ شاعر جذباتی ردِ عمل کو شاعرانہ خیال کے طور پر پیش کر سکتا ہے، کسی واقعہ سے شاعرانہ خیال کی تعمیر کر سکتا ہے، یا پھر کسی تصور کو شاعرانہ خیال کی بنیاد بنا سکتا

ہے۔ شاعری کی غرض و غایت صرف جذباتی ردّ عمل پیش کرنا ہی نہیں، بلکہ جذبے اور تصوّر کی آمیخت کے ذریعے انسانی تجربات کے عقلی، علمی اور حسیاتی پہلو کو بھی پیش کرنا ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ عظیم شاعری صرف جذبے کی شاعری نہیں ہو سکتی، کیونکہ انسانی تجربات کی صداقت اور ہمہ گیری کو ظاہر کرنے کے لئے جذبے کو تصوّر بنائے بغیر چارہ نہیں۔ شاعر تب ہی جذبے کے ذریعے شاعری میں فکری سطح پیدا کر سکتا ہے جب وہ جذبے کو INTELLECTUALIZE کرتا ہے۔ چنانچہ اعلیٰ درجے کے شاعرانہ خیال کی شیرازہ بندی جذبہ اور تصوّر کے امتزاج سے ہوتی ہے۔ لیکن اگر شاعر اس امتزاجی عمل میں توازن کو برقرار نہیں رکھتا تو ہر دو کا عدم تناسب اس کے تجربے کی سطح اور تاثیر کو متاثر کرتا ہے۔ مثلاً اگر شاعر صرف تصوّراتی پہلو کو شاعرانہ خیال پر مسلط کر دیتا ہے تو اس میں احساساتی اور جذباتی سطح کا غائب ہو جانا لازمی ہے۔ اس کے برعکس وہ شاعرانہ خیال کی بنیاد صرف جذبے پر رکھتا ہے تو جذبے کی شدّت کا جذباتیت میں منتقل ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ جذبہ بجائے خود ایک ہنگامی ردّ عمل یا تاثر ہوتا ہے اگر اسے مخصوص سیاق و سباق سے متعلق نہ کیا جائے تو اس کی قدر و قیمت عارضی تاثر سے زیادہ نہیں ہوتی۔ چنانچہ شاعرانہ خیال کی تعمیر میں جذبہ اور تصوّر کے باہمی تعلق کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

شاعرانہ خیال الفاظ کے روپ میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ چنانچہ اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے الفاظ کو اس سے منقطع نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ کی ترتیب اس امر کی آئینہ دار ہوتی ہے کہ شاعر کو شاعرانہ خیال پر کس حد تک گرفت

ہے۔ شاعرانہ خیال کے رنگ و آہنگ کو سمجھنے کے لئے الفاظ کے باہمی تعلق کی اہمیت ناگزیر ہے، کیونکہ شاعرانہ خیال الفاظ کی دروبست کے نتیجے کے طور پر جنم لیتا ہے۔ بقول ولیم ایمپسن شاعرانہ خیال کی کُنہ تک پہنچنے کے لئے الفاظ کو ذہنی طور پر قبول کرکے انھیں گونجنے کی آزادی دینی چاہئے۔ شاعرانہ خیال میں جدتِ شاعر کی جودتِ طبع کی آئینہ دار ہوتی ہے اور اس حقیقت کو بھی منکشف کرتی ہے کہ شاعر نے اپنے تجربے کے اظہار کے لئے روایتی اور رسمی خیالات کا سہارا لیا ہے یا اپنی جذباتی صورتِ حال کے لئے کسی نئے خیال کو جنم دیا ہے شاعرانہ خیال کے تجزیے سے ہی شاعر کے ذہنی اُفق اور فنی صلاحیت کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں شعری تخلیق کے جملہ پیچ و خم کے ادراک کے لئے شاعرانہ خیال کا تجزیاتی مطالعہ ایک ناگزیر ضرورت ہے۔

شاعرانہ تجربہ

شاعری کی تخلیق ایک ایسا تجربہ ہے جس کا تعلق شاعر کے احساساتی اور جذباتی نظام سے ہوتا ہے۔ تخلیقِ شعر میں ہر مرحلہ اپنی جگہ پر اہمیت کا مالک ہوتا ہے۔ شعری تخلیق اپنی آخری شکل اختیار کرنے سے قبل مختلف مدارج سے گزرتی ہے۔ ہر مرحلہ شاعر کے تجربے کے پیچ و خم کو ظاہر کرتا ہے۔ شاعر کیونکر تخلیق کرتا ہے؟ اور کون سے محرکات اس کے حسیاتی نظام کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یہ ایک وضاحت طلب مسئلہ ہے۔ ماہرینِ نفسیات نے اس کی مختلف تصریحیں کی ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعر ایک عام شخص کی نسبت زیادہ ذی حس، باشعور اور فعلیت کا حامل ہوتا ہے۔ عام آدمی بھی شاعر کی طرح زندگی کے متنوع تجربات اور معاملات سے دوچار ہوتا ہے لیکن وہ ان کی نوعیت اور قدر و قیمت سے کلی طور پر آگاہ نہیں ہوتا۔ اسے اشیاء اور حقائق کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی عادت نہیں ہوتی۔ اس کے ادراک اور متخیلہ کا تعلق مظاہر کے فوری اور افادی پہلو سے ہوتا ہے۔ ایک اعتبار سے اس کا ردِّ عمل اپنی ذات تک ہی

محدود ہوتا ہے۔ وہ محسوسات کا مالک تو ہوتا ہے لیکن انھیں تخلیقی طور پر استعمال کرنے کی قدرت نہیں رکھتا۔ کولرج لکھتا ہے کہ شاعر تخلیق کے عمل میں انسان کی ساری روح کو حرکت میں لے آتا ہے۔ وہ ذہن کی مختلف صلاحیتوں کی باہمی کارکردگی سے معانی کی تخلیق کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربے کی تشکیل میں مختلف اور متعدد عناصر شرکت کرتے ہیں۔ ان میں سب سے اہم شاعر کی تخلیقی شخصیت ہے جو حیات و کائنات کے بارے میں مخصوص رویے سے صورت پذیر ہے۔ شاعر کی تخلیقی شخصیت تجربات کا ادراک مختلف طریقوں سے کرتی ہے۔ یہ شاعر کے تجربات، مشاہدات اور خارجی ماحول سے اثر قبول کرتی ہے اور اس کی حیثیت ایک ساحل کی ہے جس پر بچپن سے لیکر موت تک تجربات اپنے نقوش ثبت کرتے رہتے ہیں اور آخر شش یہ تجربات اور واردات کا ذخیرہ بن جاتی ہے۔ تخلیقی عمل میں شاعر انھیں کھنگال کر تجربے کے نقوش مرتب کرتا ہے۔ ان تجربات میں جو شاعر کے لئے شدت اور اہمیت کے حامل ہوتے ہیں وہ فوری اظہار کا تقاضا کرتے ہیں۔ ایک تجربہ دوسرے کو جھنجھوڑتا ہے حتیٰ کہ تلازمات کے ذریعے ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ شاعر ان میں قطع و برید کے عمل سے تجربے کی شکل و صورت معین کرتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کی بنیاد جذبہ اور جذباتی شدت پر ہوتی ہے۔ بعض نقاد تخلیقی تجربے میں جذباتی قدروں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ ان کے نزدیک شاعری کی غایت جذبات کا اشتعال نہیں ان کی تربیت ہے۔ اگرچہ یہ نقطۂ نظر صداقت پر دلالت کرتا ہے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فنی تخلیق

جبلی زندگی کے خلاف بغاوت کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی غایت نہ صرف جبلی تعقیدات سے آزادی حاصل کرنا ہے بلکہ انھیں تخلیقی قوت میں منتقل کرنا ہے۔ جبلت ان معنوں میں جذبات سے کوئی الگ وجود نہیں رکھتی۔ البتہ جذبات کی مختلف قسمیں ہیں اور ان کے ردّ عمل کی صورت بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعرانہ تجربے کا آغاز جذباتی تحریک سے ہوتا ہے۔ شاعری میں جذباتی تحریک جذباتیت سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ مؤخرالذکر شخصی CATHRSIS کا نام ہے اور شاعری جذباتی انعکاس کی بجائے وسیع تر دائرہ کی حامل ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل میں جذبہ وجدان کی بدولت حرکت میں آتا ہے۔ وجدان کوئی ماورائی یا الہامی قوت نہیں بلکہ طبیعت اور فطرت کا ایسا ملکہ ہے جو ادراک اور معانی آفرینی کا حامل ہوتا ہے۔ وجدانی کیفیت مختلف حالتوں میں بروئے کار آتی ہے۔ ذہن کی جملہ صلاحیتوں میں جب کسی مخصوص حالت میں ارتکاز پیدا ہوتا ہے تو اسے وجدان سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وجدانی کیفیت جذباتی سطح پیدا کرتی ہے۔ شاعرانہ تجربے کا آغاز وجدانی کیفیت سے ہوتا ہے اور اس کے بعد تراش خراش کا عمل بروئے کار آتا ہے۔ فرائیڈ کے نقطۂ نظر سے تخلیقی عمل میں ایغو اور اِڈ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اِڈ اور ایغو تخلیقِ شعر میں مواد اور خام مواد کا کام کرتی ہیں۔ اِڈ شاعر کے تجربات اور واردات کا ذخیرہ ہے۔ ایغو اور سپرایغو، اِڈ کے منتشر اجزا اور بکھرے ہوئے رجحانات میں تراش خراش کے ذریعے ذہنی عمل میں وحدت پیدا کرتی ہیں بالفاظِ دیگر اِڈ کو وجدانی کیفیت کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ وجدانی کیفیت کے بعد شعری

تخلیقی شاعر کے حسیاتی نظام کی خود کار میکانکیت سے تکمیلی مراحل طے کرتی ہے۔ بلکہ حقیقت میں وجدانی کیفیت کے آغاز کے بعد شاعر تخلیقی عمل شعوری ہوتا ہے۔ کیونکہ شاعر ایک مخصوص منصوبے کے تحت تجربے کے مختلف عناصر کو ایک دوسرے سے متعلق کر کے وحدت پیدا کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربے کی بنیاد خیال یا جذبے پر ہوتی ہے۔ شاعر کا تخلیقی نظام تخلیق کے دوران میں اپنے اظہار شاعرانہ خیال کی صورت میں کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعرانہ تجربے کی غرض وغایت تجربے کو معنوی صورت دینا ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے شاعرانہ خیال شاعرانہ تجربے کا بدن ہوتا ہے جس کے اعضا کا نکھار اور تزئین فن کے ذریعے کی جاتی ہے۔ شاعرانہ خیال کے پھیلاؤ اور ترتیب میں سب سے اہم عنصر متخیلہ کا ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی طلسماتی قوت ہے جس کی مدد سے شاعر نئے نئے تلازمات پیدا کرتا ہے۔ مخفی سے ظاہر کے حقائق کی دریافت کرتا ہے۔ یہ دراصل ذہن کی قوتِ اختراع کا نام ہے۔ اسی کی معاونت سے شاعر تجربے کی واقعیت میں تجرید کا عنصر پیدا کرتا ہے۔ متخیلہ کے بارے میں ورڈز ورتھ لکھتا ہے: وہ آواز جو میری شاعری کی آواز ہے تخیل کے بغیر نہیں سنی جاسکتی۔ اس بیان سے یہ واضح ہوتا ہے کہ متخیلہ شاعری کے ادراک اور افہام کا ایک بنیادی ذریعہ ہے۔ قاری اس کی مدد سے شاعرانہ تجربے کی کُنہ تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ متخیلہ کا عمل بھی جذباتی تناؤ کے زیرِ اثر شروع ہوتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کے خط وخال بھی اس کی شرکت سے نمایاں ہوتے ہیں۔ شاعرانہ تجربے میں جذبہ، متخیلہ اور خیال کی باہمی ہم آہنگی سے نامیاتی

آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ نامیاتی آہنگ کی قطعی شکل عروضی آہنگ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعرانہ تجربے کا آہنگ اس کے پیچ و خم کو نمایاں کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربہ الفاظ، تشبیہات اور استعارات کی صورت میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ شاعرانہ خیال اور آہنگ الفاظ کے قالب میں اپنی تکمیل کا اعلان کرتے ہیں۔ الفاظ کی متناسب اور موزوں ترتیب سے شاعرانہ تجربے کی سمت معین ہوتی ہے۔ الفاظ تشبیہات اور استعارات کی شکل میں تجربہ کے اہم پہلوؤں کو واضح کرتے ہیں۔ وہ تجربات جو شاعر کے لاشعور اور تحت الشعور میں اُلجھے ہوئے اور ناتراشیدہ ہوتے ہیں وہ تخلیقی عمل میں مثبت شکل اختیار کرتے ہیں۔ شاعرانہ تجربہ اور الفاظ متوازی سمت میں آگے بڑھنے کی بجائے ایک دوسرے کا ناگزیر جزو بن کر تخلیقی واردات کا حلیہ مرتب کرتے ہیں۔ چنانچہ شاعرانہ خیال کی قدر و قیمت سمجھنے کے لئے ہر لفظ کو تجربے کے طور پر لینا چاہیے اور اس سے جو رشتے تعمیر کئے گئے ہوں انھیں تجربے کا لازمی جزو سمجھنا چاہئے دراصل شاعرانہ تجربہ جذباتی وژن کی تخلیق کا مسئلہ ہے۔ وژن ادراک کا حساس ترین لمحہ ہوتا ہے۔ اس مخصوص لمحے میں شاعر اشیاء اور تجربات کے ظاہری اور باطنی علاقے قائم کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ایک حصے کا تعلق ادراک سے ہے اور دوسرے حصے کا تعلق اظہار سے ہے۔ معروضات اور واردات کا شاعرانہ ادراک کسی نہ کسی رویے کو جنم دیتا ہے۔ شاعری میں بالعموم شاعر کا رویہ جذباتی اور

تخیلاتی ہوتا ہے۔ شاعر یا تو کسی مخصوص رویّے کی مدد سے خارجی دنیا کا ادراک کرتا ہے یا شاعرانہ تجربہ بذاتِ خود کسی رویّے پر منتج ہوتا ہے۔ شاعری میں رویہ نقطۂ نظر کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ شاعر کسی سیاسی یا معاشرتی نقطۂ نظر کو بنیاد بنا کر اپنے تجربات کا ادراک کرے۔ کیونکہ شاعری بذاتِ خود حقیقت کے ادراک کا جذباتی اور تخیلاتی اسلوب ہے۔ شاعری میں نقطۂ نظر کی صورت واضح اور قطعی نہیں ہوتی۔ شاعر انسانی صورتِ حال اور تجربات میں اپنا ردِعمل پیش کرتا ہے۔ اس ردِعمل کی معنویت کا دارومدار شاعر کے رجحانات پر ہوتا ہے کہ وہ انسانی زندگی میں کس قسم کے معیاروں کی حمایت کا اعلان کرتا ہے۔ اس اعتبار سے شاعرانہ تجربہ مفروضوں کی تشریح کے طور پر جنم نہیں لیتا بلکہ اس کی بیان کردہ واردات اور تجربات سے مفروضوں کی کوئی صورت قائم کی جا سکتی ہے۔ اگرچہ شاعرانہ تجربے کا آغاز انفرادی سطح پر ہوتا ہے۔ یعنی شاعر کسی انسانی صورتِ حال میں اپنی ذات کو معیار بنا کر اس کی مختلف جہتوں کو نمایاں کرتا ہے، لیکن وسیع تر سطح پر یہ عمل شخصی ہونے کی بجائے تمدنی اور معاشرتی ہو جاتا ہے۔ دوسری سطح پر شاعرانہ تجربے کے تار و پود عصری سیاق و سباق میں پیوست ہوتے ہیں۔ عصری تجربات کے نشیب و فراز فنون میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ معاشرے میں جس قسم کے ذہنی، فکری اور جذباتی تموج موجزن ہوتے ہیں ان کی شناخت فنون کے ذریعے کی جاتی ہے۔ ان معنوں میں شاعرانہ تجربہ قاری کے لئے عصری صورتِ حال کے مخصوص لمحوں کے افہام کا اسلوب ہوتا ہے۔ عام آدمی انسانی عوامل کی معنویت سے

واقف نہیں ہوتا، اور اگر واقف بھی ہو تو اس سے تخلیقی ردّ عمل پیدا کرنے کا ملکہ نہیں رکھتا۔ اس اعتبار سے شاعر شاعرانہ تجربے کے ذریعے اپنے اردگرد کی صورتِ حال کو جذباتی مرکز مہیا کرتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کی ترتیب اور تعمیر شاعر کی فنی صلاحیت کی محتاج ہوتی ہے۔ بالفاظِ دیگر شاعرانہ تجربے کے ادراک کے بعد شاعر کس طرح اس کا اظہار کرتا ہے اور کن وسائل کو بروئے کار لاتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کے اس فنی پہلو کا تعلق افہام سے ہے۔ شاعری کل کائنات الفاظ ہوتے ہیں۔ وہ ان کے ذریعے تجسسات، استعارات، ایجز اور لسانی مرکبات کی تعمیر کرتا ہے۔ یہ عناصر محسنات شعر کا درجہ رکھنے کے علاوہ ادراک اور اظہار کے مختلف ذرائع ہوتے ہیں۔ ان کے باہمی امتزاج اور تعلق سے شاعر تجربے کے نقوش اُجاگر کرتا ہے اور ان میں سے ہر ایک کی معنویت تجربے کے اظہار کے ذریعے واضح ہوتی ہے۔ شاعرانہ تجربے میں جدت اور تنوع اس کی تاثیر کی ایک اہم شدت ہے۔ شاعرانہ تجربے میں جدت سے یہ مراد ہے کہ شاعر اپنے حواسِ خمسہ کے ذریعے تجربات کا مواد خود فراہم کرے۔ اگر اس میں دریافت اور انکشاف کی صلاحیت موجود ہے تو وہ جذباتی اسالیب کی دریافت خود کرتا ہے۔ اگر وہ صرف ماقبل کی شعری تخلیقات کا اعادہ کرتا ہے تو اس کے جذبے میں صداقت کا فقدان ہوتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کی صداقت کا معیار اس کی تاثیر سے قائم ہوتا ہے۔ اگر شاعر کا مشاہدہ اور مطالعہ وسیع ہے تو وہ شاعرانہ تجربے میں مسائل، معاملات اور واردات کی دریافت میں نئے سلیقے کا ثبوت دے سکتا ہے

شاعرانہ تجربات میں تنوع پیدا کرنے کے لئے شاعر کا ہمہ جہات ہونا ایک لازمی شرط ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ وہ تجربات کا ادراک اور اظہار ایک ہی منہج پر کرنے کی بجائے متنوع طریقوں سے کرے۔ ہر صورتِ حال اور واردات کے حسبِ ضرورت اس میں ردِ عمل پیدا کرنے کی صلاحیت ہو۔ ہر صورتِ حال اور واردات میں ردِ عمل کی یکسانی شاعر کی محدودیت کی دلیل ہے۔ ہنرمند شاعر موقعہ و محل کے مطابق اپنے اندر ردِ عمل پیدا کرتا ہے اور اسی مناسبت سے فنی ذرائع کو بروئے کار لاتا ہے۔ شاعر کے ادبی مرتبے کا انحصار اس کے شاعرانہ تجربات کی تعداد اور قدر و قیمت پر ہوتا ہے۔ یہ تعدد عددی ہونے کی بجائے تجرباتی ہوتی ہے کہ شاعر نے انسانی زندگی اور اس کے مسائل کے بارے میں کن حقیقتوں اور بصیرتوں کا اظہار کیا ہے۔ اور کیا اس کے ردِ عوامل اور تاثرات زندگی کے کسی تصور کی نشاندہی کرتے ہیں۔ کیا شاعر کے تجربات کی حیثیت محض شخصی و انفرادی ہے اور کیا یہ تجربات انسانی تاریخ میں کسی قسم کا اضافہ کرتے ہیں؟

شاعرانہ تجربے کی حیثیت ایک آئینے کی سی ہے۔ شاعر ان آئینوں کو مختلف زاویوں پر رکھ کر زندگی کا نقش مرتب کرتا ہے۔ اس کے تجربات نہ صرف اس کی شخصی واردات کی کلید ہوتے ہیں بلکہ اپنے عہد کے سیاق و سباق کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔ شاعرانہ تجربہ اجزا اور مظاہر کو ترتیب دینے کا فن ہے۔ زندگی کی منتشر حقیقتیں، صداقتیں اور مظاہر شاعرانہ تجربے کے ذریعے معانی کا قالب اختیار کرتے ہیں اس اعتبار سے شاعر ایک ایسا صورتگر ہے جو غیر مرئی کیفیتوں اور

حالتوں سے مرئی کیفیتیں اور صداقتیں دریافت کرتا ہے۔ اس کے تعبیری عمل میں شاعری کے وہ جملہ لوازم شریک ہوتے ہیں جنھیں ادراک اور اظہار کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ شاعرانہ تجربے سے لطف اندوز ہونے کے لئے اس کے جملہ اجزائے ترکیبی کا شعور ناگزیر ہے۔ یوں تو یہ اجزا تخلیق کے روپ میں تکمیلی حالت کو پیش کرتے ہیں، اور انھیں تجربے سے الگ نہیں کیا جاسکتا، لیکن تخلیقی عمل کی وضاحت اور تشریح میں انھیں علیحدہ کئے بغیر چارہ نہیں۔ ان اجزائے ترکیبی کی معنویت تجربے کے حدود کے اندر واضح ہوتی ہے۔ ہر شاعرانہ تخلیق کے خطوط میں تخلیقی عمل کے پُرپیچ مراحل موجود ہوتے ہیں اور شاعر کی تخلیقی صناعی کو اس کے تجربے کے حوالے سے متعین کیا جاسکتا ہے۔ شاعرانہ تجربے کو مخصوص لمحے کی تخلیقی واردات سے تعبیر کرنا زیادہ موزوں ہے۔ اس کے مطالعے اور تجزیے کے ذریعے نظامِ شعر کے مختلف درجات کی کارکردگی کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔

شاعرانہ ہیئت

قدیم چینی شاعر لیوتچی لکھتا ہے کہ شاعر وہ صیاد ہے جو زمین و آسمان کو ہیئتوں کے قفس میں پابند کرتا ہے۔ چینی شاعر کا یہ قول شاعرانہ ہیئت کی بڑی جامع تفسیر ہے۔ قفس وہ معنوی ہیئت ہے جس میں شاعر اپنے تجربات کو پیش کرتا ہے۔ فنی ہیئت کی متعدد تشریحیں کی گئی ہیں۔ ہیئت کا ایک تصور یہ ہے کہ ہیئت فنکار کے ذہن میں موجود ہوتی ہے اور وہ فن کے ذریعے اس کی آفرینش کرتا ہے۔ اس کے برعکس ہیئت کا دوسرا تصور یہ ہے کہ ہیئتیں معروضات میں موجود ہوتی ہیں اور فنکار ان کے ارد گرد غیر ضروری اور غیر متعلق لوازمات کو علیحدہ کر کے ان کے خطوط کو نمایاں کرتا ہے۔ ہر دو تصورات سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ہیئت کا جو وجود پہلے سے فنکار کے ذہن میں موجود ہوتا ہے یا معروض کے اندر مخفی ہوتا ہے۔ ہیئت کے یہ تصورات جامد اور غیر حرکی ہیں۔ فنکارانہ ہیئت کی طرح شاعرانہ ہیئت بھی ذہن کے تخلیقی اور جمالیاتی عمل سے معرض وجود میں آتی ہے۔ شاعرانہ

ہیئت الفاظ کی موزوں اور مناسب ترتیب سے پیدا ہوتی ہے اور قاری اس ترتیب کے ذریعے تخلیقی تجربے کی کُنہ تک پہنچتا ہے۔ ہیئت کے رسمی تصور کے مطابق اس کا تعلق تخلیق کے خارجی پہلو سے ہوتا ہے۔ مثلاً غزل، نظم، مثنوی اور قصیدہ وغیرہ ایسی شعری ہیئتیں ہیں جن کی شناخت ان کے خارجی قرینے سے کی جاسکتی ہے۔ لیکن ہیئت کا یہ تصور کہ اس کا تعلق شعری تخلیق کے خارجی پہلو سے ہے، محض سطحیت کی پیداوار ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مروجہ شعری ہیئتیں قاری کے ذہن میں چند توقعات کو پیدا کرتی ہیں اور وہ اپنے اندر ردِ عمل پیدا کرنے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہوجاتا ہے۔ مثلاً وہ غزل کے عنوان کو پڑھ کر عاشقانہ واردات، ردیف و قافیہ کی تکرار کے لئے پہلے سے ذہنی طور پر تیار ہوجاتا ہے۔ اصنافِ سخن کے ساتھ ایسی توقعات کی وابستگی ان کے معنوی و صوری امکانات کو ختم کردیتی ہے کیونکہ ہر تخلیقی پارہ اپنی ہیئت کی واردات خود ہوتا ہے۔ ہیئت قافیوں، ردیفوں اور دیگر محسناتِ کلام سے صورت پذیر نہیں، یہ ایک وسیع تر تخلیقی عمل ہے۔ ہیئت کی تعمیر میں شاعر کا جذباتی اسلوب اور جمالیاتی قرینہ مخفی ہوتا ہے۔

ہر فنی اور ادبی تخلیق کسی نہ کسی ہیئت کی مالک ہوتی ہے۔ موسیقار کے تخلیقی تجربے کی ہیئت راگوں اور سروں کی صورت اختیار کرتی ہے۔ شاعر کی واردات اشعار کے روپ میں اپنا اظہار کرتی ہیں۔ بالفاظِ دیگر ہر تخلیقی تجربہ اظہار کے بعد ایک مکمل صورت اور ہیئت کا مالک ہوتا ہے۔ ہیئت کے تصور کو سمجھنے کے لئے اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اس کے ایک حصے کو داخلی ہیئت سے

تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ نظم یا شعر کی داخلی ہیئت مافیہ کے طریق اظہار آہنگ اور تجربے کے دوسرے علاقوں کے باہمی ربط سے جنم لیتی ہے۔ ہیئت کا خارجی حصّہ الفاظ کی دروبست' عروضی آہنگ' ردیف اور قافیہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہیئت کے داخلی حصّے کا اس کے خارجی حصّے سے نامیاتی تعلق ہوتا ہے۔ ہردو کو کسی حالت میں ایک دوسرے سے غیر متعلق نہیں کیا جاسکتا۔ قدیم مشرقی تنقید میں ہیئت کے خارجی حصّے کو اس کے داخلی حصّے پر فوقیت دی جاتی تھی۔ حالی لکھتے ہیں کہ ادائے معانی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کو کئی کئی طریقوں سے ادا کرنا' شاعرانہ کمال ہے۔ حالی کے خیال میں ہیئت ایک گلاس کی مانند ہے جس میں جذبات کو پانی کی طرح اُنڈیلا جاتا ہے۔ ہیئت اور مواد میں یہ تفریق لفظ اور معانی کی جداگانہ حیثیتیں قائم کرنے سے پیدا ہوتی ہے اور شاعری کی غرض وغایت ایک ہی بات کو مختلف طریقوں سے ادا کرنا ہے۔ یعنی شاعری ایک صنعت گری ہے اور شاعر صرف اپنے ہنر کی نمائش کرتا ہے۔ شاعری کا یہ تصوّر' ہیئت اور مواد میں تفریق کے ذہنی مغالطے پر قائم ہے۔ یہ کہنا کہ شاعر پہلے سوچتا ہے اور پھر اظہار کے لئے مخصوص ہیئت تلاش کرتا ہے' تخلیقی عمل کا ناقص تصوّر ہے۔ ہر تخلیقی تجربہ اپنے ساتھ ہیئت لے کر آتا ہے یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ تخلیقی تجربے کے اظہار کے ساتھ ہیئت کی تعمیر شروع ہوجاتی ہے۔ یہ بات اس حد تک تو درست ہے کہ شاعر کے تخلیقی تجربے کا آخری اظہار کسی نہ کسی مروجہ شعری ہیئت میں ہوتا ہے۔ لیکن مروجہ روایتوں کا وجود اس اعتبار سے زیادہ اہمیت کا مالک نہیں ہوتا۔ ہیئت کا سارا

دارو مدار شاعر کے تجربے کے ادراک اور اظہار پر ہوتا ہے۔ وہ غزل، مثنوی یا قصیدہ لکھتے ہوئے بھی اپنے تجربے کی داخلی ہیئت کو کسی کلیے یا قاعدے کے مطابق مرتب نہیں کرتا بلکہ تجربے کے پیچ وخم کو ہیئت کی اساس بناتا ہے۔ ان معنوں میں شعری ہیئت تخلیقی تجربے کے وژن کو ظاہر کرکے اس کی کلیت کو پیش کرتی ہے اور ان تمام عناصر کے باہمی ربط کو بھی نمایاں کرتی ہے جن سے تخلیقی تجربے کی تشکیل ہوتی ہے۔ خیال جذبہ، تلازمہ، آہنگ اور متخیلہ تخلیقی تجربے کے مختلف عناصر ہیں جو تخلیق کے دوران ایک مخصوص اور معین شکل اختیار کرتے ہیں۔ شاعری صرف تجربے کے ادراک کا نام نہیں بلکہ ادراک کے منظم اور فنی اظہار کا ذریعہ ہے۔ شاعر ہیئت کے ذریعے تجربے میں ترتیب، تنظیم اور حسن پیدا کرتا ہے۔ شاعرانہ ہیئت تجربے کے مہذب اظہار کے علاوہ افہام کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ جب شاعر کسی ہیئت کی تخلیق کرتا ہے تو وہ اپنے ادراک کے مخصوص اسلوب کو بھی نمایاں کرتا ہے کہ اس نے مخصوص اور شدید لمحوں میں تجربے کا ادراک کس طریقے سے کیا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ ہیئت کے ذریعے تجربے کے افہام اور لطف اندوز ہونے کا صیغہ بھی مرتب کرتا ہے۔ شاعر کا یہ جذباتی اسلوب اس کے تخلیقی عمل میں دیگر ذہنی اور شعری عناصر کی شرکت اور شدت کو پیش کرتا ہے۔ چنانچہ شاعرانہ ہیئت کا افہام شاعر کے تجربے کو سمجھنے کا ذریعہ ہے۔

شاعرانہ ہیئت کے ذریعہ شاعر اور قاری میں افہام اور ترسیل کا رابطہ قائم ہوتا ہے۔ شاعر ہیئت کے ذریعے اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے اور قاری اسی ہیئت کی وساطت سے شاعر کے تجربے کا ادراک کرتا ہے۔ شاعرانہ ہیئت قاری کو مخصوص

نبج پر محسوس کرنے اور سوچنے پر آمادہ کرتی ہے۔ شاعرانہ ہیئت شاعرانہ خیال کی تنظیم اور تدوین کا نتیجہ ہوتی ہے۔ شاعرانہ ہیئت کا مکمل تصور قائم کرنے کے لئے اس کے مختلف اجزا کی نامیاتی وحدت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہیئت کی تعمیر تخلیقی تجربے کی تشکیل کا عمل ہے۔ ہیئت تجربے کے ادراک اور اظہار کا ایک خصوصی اسلوب ہے۔ ہیئت کی تخلیق کے لئے مخصوص ذہنی اور جذباتی رویے کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاعرانہ رویہ معروضات اور واردات کے استعاراتی ادراک سے جنم لیتا ہے۔ عملی زندگی میں مظاہر اور موجودات کا قرینہ معین ہوتا ہے، ان کی ظاہراً شکل ان کی شناخت کا ذریعہ ہوتا ہے لیکن جذباتی شدت کے زیر اثر ان کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر شاعر مکان کو اپنے جذباتی تجربے کا نقطۂ آغاز بناتا ہے تو شاعری میں ٹھوس اور حقیقی مکان مختلف معنوی جہتیں اختیار کرلیتا ہے۔ مکان اس کے لئے اقامت کا اشارہ ہوسکتا ہے۔ خانگی زندگی کا علامیہ بن سکتا ہے۔ مکان اس کے لئے تمدن کی علامت بھی ہوسکتا ہے۔ غرضیکہ اسس سے وابستہ اس کے تلازمات اور تاثرات مکان کا جزو بن جاتے ہیں۔ چنانچہ شاعر کبھی معروض اور اس سے وابستہ تاثرات کو شاعری میں پیش کرتا ہے یا اس کو حوالے کے طور پر استعمال کرکے معانی آفرینی کرتا ہے۔ چنانچہ اس کا یہ طریق کار شاعری میں اس کی مخصوص ہیئت کو جنم دیتا ہے۔ مکان کی ہیئت شعر کی ہیئت بن جاتی ہے۔

فنی ہیئتیں تجربے کے اظہار کے علاوہ جمالیاتی طور پر بھی متاثر کرتی ہیں۔ جمالیاتی انبساط فنی ہیئت میں تجربے کی ENJOYMENT سے پیدا ہوتا ہے

مثال کے طور پر کسی تصویر کے رنگ، نقوش اور لکیروں کا زیروبم دیکھنے کے عمل میں حسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ لکیروں اور رنگوں کا آہنگ اور باہمی امتزاج دیکھنے والے کے ذہن میں جمالیاتی سطح کو جنم دیتا ہے۔ اس کے اندر جمالیاتی احساس ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ ہیئت کے ذریعے تجربے یا معروض کا ادراک کرتا ہے اور اس کی جمالیاتی نزاکتوں اور لطافتوں کو ردِّ عمل کے ذریعے محسوس کرتا ہے۔ تصویر کو دیکھنے والے اور شاعری کے قاری کا ردِّ عمل بھی ایک اعتبار سے ہیئت کا جزو لاینفک ہوتا ہے۔ ذہنی اور جذباتی باز آفرینی کے عمل سے ہیئت کا جو تصور قائم کرتا ہے وہ وجدانی اور رفعتی ہوتا ہے۔ شاعر تجربے کی تخلیق کے لئے ہیئت کی آفرینش کرتا ہے اور قاری اس کی تخلیق کردہ ہیئت کو جذباتی اور احساساتی طور پر محسوس کرکے اس کی باز آفرینی کرتا ہے۔ اس عمل سے اگر قاری کے دل و دماغ میں مماثل تجربہ جنم لیتا ہے تو وہ اس اعتبار سے ہیئت کا مکمل ادراک کر پاتا ہے۔ فنی ہیئت کا ادراک تاثراتی اور احساساتی ہوتا ہے۔ اس کے مطالعہ سے جو جمالیاتی قدریں پیدا ہوتی ہیں وہ محسوساتی ہوتی ہیں۔ ان کا منطقی یا تجرباتی تجزیہ ممکن نہیں ہوتا۔ چنانچہ ہیئت کے جمالیاتی پہلو سے لطف اندوز ہونا ایک داخلی عمل ہے۔

ہیئت کے لب و لہجہ کا دار و مدار تجربہ کی میعاد اور شدت پر ہوتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر ادب میں نثری اور شعری ہیئتیں جنم لیتی ہیں۔ ہیئتوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ عام زندگی میں بھی اشیاء اور موجودات ہیئتوں

کے قالب میں ہم سے روشناس ہوتی ہیں۔ ہر چیز کسی نہ کسی ہیئت کی مالک ہوتی ہے۔ اس کی صورت صرف اس کے وجود ہی کو پیش نہیں کرتی بلکہ اس کے اوصاف اور تصورات کی حامل بھی ہوتی ہے۔ مثلاً کرسی ایک ایسا معروض ہے جس کی ہیئت کو لمس اور بصارت کے ذریعے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ کرسی بیٹھنے اور آرام کرنے کی ایک چیز ہے۔ لفظِ کرسی پڑھ کر، سُن کر یا کرسی کو دیکھ کر اس کا ٹھوس وجود اور اس کی خصوصیت ذہن میں اُبھرتی ہے۔ کرسی اور دیگر معروضات کے وجود سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ٹھوس معروضات کی ہیئتوں کو لمس کے ذریعے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایسی معروضات کے برعکس آگ، پانی، ہوا اور دیگر عناصر کی ہیئتوں کو صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کی اپنی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر آگ کی کوئی ہیئت نہیں۔ آگ کا رنگ، دھواں اور جلانے کی خصوصیت سے اس کا تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ آگ کی ہیئت کا تصور لمس کی بجائے اس کی خصوصیات سے قائم ہوتا ہے۔ محولہ بالا مشاہدات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے ہیئتیں مرئی اور غیر مرئی دونوں طرح کی ہوتی ہیں۔ شاعرانہ ہیئتیں اس اعتبار سے غیر مرئی ہوتی ہیں۔ الفاظ کے پھیلتے اور سکڑتے ہوئے سلسلوں کا باہمی ربط ہیئت آفرینی کرتا ہے۔ شاعرانہ ہیئت کا تعلق احساس اور ذوقِ جمال سے ہے۔ یہ شاعر کے تجربے کو اپنے قالب کے ضبط میں لاتی ہیں، یوں کہا جاسکتا ہے کہ شاعر کا تجربہ ہیئت کے روپ میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس کے خط و خال ہیئت کی تنظیم سے وحدت اختیار کرتے ہیں۔ ہیئت شاعر کے تجربے کی مکمل شکل ہوتی ہے۔ اس کے خارجی لوازمات داخلی عناصر

کی ترتیب و تنظیم کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جب شاعر ہیئت کی تعمیر کرتا ہے تو وہ تجربے کے حدود و تعین کر کے معنوی وحدت کو پیش کرتا ہے۔ ہیئت اس اعتبار سے تجربے کی ترسیل اور افہام کا فنی ذریعہ ہے۔ شاعر کی حیثیت ایک فاعل معمار کی ہے جو تجربات اور احساسات کی غیر مرئی دنیا سے ہیئت کی تعمیر کرتا ہے، جو اس کے تجربات، رجحانات اور فنی محاسن کی حامل ہوتی ہے۔ شاعر کی ہنرمندی کا ثبوت بھی ہیئت کی تشکیل ہوتا ہے کہ اس نے تجربے کے مختلف مراحل اور رشتوں کو تنظیمی وحدت کے ذریعے تخلیقی شکل دی ہے۔

یوں تو شاعرانہ ہیئتوں کا خارجی وجود رسمی عناصر کی موجودگی سے قائم رہتا ہے لیکن اس کی اندرونی کائنات متغیر ہوتی رہتی ہے۔ ہیئت کوئی جامد اور معین چیز نہیں ہے۔ اگر تجربات اور واردات میں فی زمانہ تبدیلی پیدا ہوتی ہے تو ان کا بدل جانا بھی ایک لازمی امر ہے۔ شاعرانہ ہیئتوں کے رگ و ریشہ تمدنی زندگی میں پیوست ہوتے ہیں۔ فنون اور ادبیات کو معاشرے کے باطن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ وہ تمام تغیرات جو ذہنی، فکری اور جذباتی زندگی میں نمودار ہوتے ہیں، ان کے تموج کو شاعری اور ادب کے ذریعے محسوس کیا جاتا ہے۔ فنکار ان تغیرات کو فنی ہیئتوں کے ذریعے واضح کرتے ہیں بلکہ ایسے جذباتی سانچے مخترع کرتے ہیں جن کے ذریعے تمدنی مزاج کا تجربہ کیا جا سکتا ہے۔ شعری اور ادبی ہیئتوں کا تعلق عصری مزاج سے ہوتا ہے۔ امتدادِ زمانہ سے جب مزاجوں اور جذباتی اسالیب میں تغیر آنے لگتا ہے تو فنی ہیئتیں بھی اس سے اثر پذیر ہوتی ہیں۔ تجربات میں رنگ و آہنگ کی تبدیلی

اظہار کے لئے مناسب ہئیتوں کی متقاضی ہوتی ہے۔ جب نئی ہئیتی واردات پرانی ہئیتوں میں تنگی محسوس کرتی ہیں تو نئی ہئیتوں کی تشکیل ناگزیر حقیقت بن جاتی ہے۔ شاعر جب ایسی صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے لئے دو راستے ہوتے ہیں۔ وہ یا تو مروجہ شاعرانہ ہئیتوں میں تصرّفات کرتا ہے یا پھر نئی ہئیتیں وضع کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اوّل الذکر صورت میں اس کے پیش نظر اپنی زبان کی جملہ شعری روایت ہونی چاہئے۔ اسے از سرِ نو شاعرانہ ہئیتوں کے امکان کا جائزہ لینا چاہئے کہ ان میں نئے افکار کو پیش کرنے کی صلاحیت کس حد تک ہے اور اس میں کس قسم کے تغیرات کئے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر بیسویں صدی اردو غزل کی تاریخ غزل کی داخلی ہئیت میں تجدید کے مختلف مراحل کو پیش کرتی ہے۔ حالی سے لے کر ترقی پسند غزل گو شعرا نے غزل کے جذباتی اسلوب میں تصرّفات کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ لیکن ان شعراء میں حالی اور حالی سے زیادہ اقبال کے علاوہ کسی اور شاعر کو خاطر خواہ کامیابی نہیں ہوئی۔ اس کی کئی ایک وجوہات ہیں۔ اقبال کے بعد ترقی پسند غزل گو شعرا نے غزل کے میدان میں کوئی خاطر خواہ فکری یا ہئیتی اضافہ نہیں کیا۔ ترقی پسند شعراء نے بھی اقبال کی تقلید میں غزل کو فکر یاتی نظریہ بندی کا ذریعہ بنانا چاہا لیکن وہ غزل میں اقبال کے اجتہاد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اقبال نے غزل کی داخلی ہئیت میں چند بنیادی تغیرات پیدا کئے۔ اقبال نے اُردو غزل کی ریزہ خیالی کو فکری اور فکریاتی تسلسل میں بدل دیا۔ اُردو غزل کے مروّجہ موزوں علائم کو نئے فکری اور جذباتی سیاق و سباق

میں استعمال کرکے ان کی معنویت کو نیا تناظر بخشا۔ غزل میں نئے علائم و رموز کو متعارف کیا۔ غزل کی کلاسیکی موضوعاتی یکسانیت کو وسعت اور لچک سے ہمکنار کیا۔ ان تصرفات کی بدولت غزل کا لب و لہجہ، علائم و رموز اور اس کی ساخت بدل گئی۔ چنانچہ غزل کی ہیئت جو کلاسیکی شعرا کے یہاں ایک مخصوص جذباتی اسلوب کی ترجمان تھی اقبال کے ہاتھوں زیادہ ہمہ گیر ہو گئی۔ اقبال نے صرف کلاسیکی غزل کے وسائل پر ہی تکیہ نہیں کیا بلکہ بہت سے نئے الفاظ اور مصطلحات کو غزل کے اسلوب میں شامل کرکے اس کا لسانی پیرایہ تبدیل کر دیا۔ یہ سب کچھ جدت طرازی کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اقبال کے تجربات کی نوعیت کچھ اس طرح کی تھی کہ غزل میں تغیرات پیدا کئے بغیر چارہ نہ تھا۔ چنانچہ اقبال کی غزل ہیئت میں تجربات میں مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ شاعر نے ہیئت کے بنیادی لوازمات کو ترک کئے بغیر اس میں چند بنیادی تغیرات پیدا کئے ہیں۔

ہیئت میں تجربات کی دوسری قسم اوّل الذکر سے مختلف ہے۔ شاعر جب یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے تجربات کے لئے موجودہ ہیئتوں میں کوئی ایک بھی اس کا ساتھ نہیں دے سکتی یا ان میں صلاحیت کا عنصر نہیں تو وہ نئی ہیئتوں کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ یا تو مروجہ ہیئتوں کے امتزاج سے کوئی نئی ہیئت وضع کرتا ہے یا ان زبانوں کی شعری ہیئتوں سے استفادہ کرتا ہے جو تمدنی، سیاسی یا کسی اور وجہ کی بنا پر اس کی زبان سے قریب تر ہوتی ہیں۔ اردو زبان کے تدریجی ارتقا کو ہی لیجئے۔ اس نے مختلف ادوار میں فارسی

اور ہندی سے جو اثرات قبول کئے، وہ شعری ہیئتوں کی صورت میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ اردو شاعری کی بیشتر ہیئتیں فارسی سے مستعار ہیں۔ دوہا، گیت، بھجن وغیرہ ہندی یا بھاشا سے ماخوذ ہیں۔ اردو زبان کا فارسی، ہندی اور بھاشا سے تعلق تسلیم شدہ حقیقت ہے اور کسی بحث کا محتاج نہیں۔ تاریخی اعتبار سے جب اردو زبان نے مغربی اقوام اور بالخصوص انگریزوں اور انگریزی کا اثر قبول کرنا شروع کیا تو اس زبان کی ہیئتیں بھی اردو میں در آئیں۔ مغربی ہیئتوں کی اُردو میں درآمد محض تقلید کا نتیجہ نہ تھی بلکہ ایک عصری اور تخلیقی ضرورت کے طور اردو شاعری اور ادب کا جزو بن گئیں۔ مثلاً سرسید کے دور کا نثری ادب اور دوسری جنگ عظیم کے لگ بھگ کی اردو شاعری نئی ہیئتوں کی تخلیق کے واضح عمل کی بین دلیل ہیں۔ سرسید تحریک جس نقطۂ نظر اور مقصد کو پیش کرنا چاہتی تھی اس کا اسلوب اردو زبان میں موجود نہ تھا۔ چنانچہ سرسید اور ان کے رفقائے کار نے اپنے عصر کی واردات کے اظہار کے لئے انگریزی ادب کی ہیئتوں کو اردو میں متعارف کرایا۔ اسی طرح دوسری جنگ عظیم کے بعد کے شعرا نے نئے اسلوبِ شعر کے اظہار کے لئے آزاد نظم کو اپنایا۔ عظمت اللہ کے سُریلے بول، اختر شیرانی کے سانیٹ، ن م راشد اور میراجی کی آزاد نظمیں نئی شعری ہیئت کی ضرورت اور تقاضے کو پیش کرتی ہیں۔ نئی ہیئتوں کی تلاش صرف جدت کی خواہش نہیں ہوتی بلکہ جب تجربات نئے ہوں، رسمی لسانی پیرایہ معین ہو چکا ہے، اور اظہار کے وسائل میں اضمحلال آ گیا ہو، تو نئی شعری ہیئتیں ایک ناگزیر ضرورت بن جاتی ہیں۔ ہیئت میں تجربے تخلیقی تجربے کی جدت، وسعت اور پیچیدگی کا

نتیجہ ہوتے ہیں۔ ابتدا میں نئی ہیئتیں غیر مانوس ہوتی ہیں لیکن امتدادِ زمانہ سے جب قاری ان کے ذریعے اپنے عصر کی تشخیص کرتا ہے تو ہیئتوں کی غیر مانوسیت مانوسیت میں تبدیل ہو کر قبولِ عام حاصل کرتی ہیں۔ شاعری اور ادب میں ہیئت کے تجربات سے روایت کا تسلسل قائم رہتا ہے۔ تخلیقِ ادب ایک حرکی عمل ہے۔ اگر ادبی تاریخ میں ہیئت کے تجربات کا سلسلہ رک جائے تو یہ تخلیقی جمود کا مظہر ہوتا ہے اور اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ فنکاروں نے ایک جذباتی اسلوب کو وراثت کے طور پر قبول کر کے مشقِ سخن کی ہے۔ بظاہر تو ہیئت ایک محدود اور معین سی چیز ہے لیکن اس کا دائرۂ عمل بڑا وسیع ہوتا ہے۔ شعری ہیئتیں بیک وقت شاعر کی انفرادی شخصیت، تمدنی سیاق و سباق اور عصری جذباتی اسلوب کا پیچیدہ کومپلیکس ہوتی ہیں۔

لفظ، معانی اور شعر

شاعری الفاظ کی سرگزشت ہے۔ شاعری میں الفاظ کو جتنی بھی اہمیت دی جائے اتنی ہی کم ہے۔ الفاظ کی موزوں اور متناسب ترتیب سے ہی شاعری کا سارا تار و پود تیار ہوتا ہے۔ یوں تو الفاظ کے استعمال سے انسانی زندگی عبارت ہے۔ الفاظ کی بدولت ہی انسانی زندگی میں ربط، افہام اور ترسیل کے سلسلے قائم ہیں۔ الفاظ کے استعمال اور ترتیب کے قرینے میں انسان کی ذہنی ترقی اور ارتقا کی داستان مخفی ہے۔ ان کے استعمال کا طریقہ عہد بہ عہد بدلتا رہا ہے اور جب بھی الفاظ کو ادبی تخلیق کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ ان کی صورتیں بدلتی رہی ہیں۔ آغاز سے ہی الفاظ تکلم اور تحریر کا بنیادی ذریعہ رہے ہیں۔ گو تکلم اور تحریر میں الفاظ کا منصب بظاہر اظہار مدعا رہا ہے لیکن تحریر میں ان کی ہیئت اور اسلوب تکلم کی بہ نسبت مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا ہے۔ تحریر میں الفاظ کو فنی اور تجرباتی سکیم کے تحت استعمال کر کے ان کی تمام جہتوں

کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ تکلم کے علاوہ نثر اور نظم میں بھی الفاظ کا استعمال ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ شاعری میں الفاظ کی شدت اور حسیاتی رنگ پوری طرح سے نمایاں ہوتے ہیں۔ نثر میں الفاظ بالعموم منطقی علاقوں کے پابند ہوتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ اپنی پوری کجکلاہی کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ اگرچہ اعلیٰ درجہ کی نثر میں بھی الفاظ اپنی کرشمہ آرائیوں سے جلوہ گر ہوتے ہیں لیکن معانی کی باریکیاں اور نزاکتیں صرف شاعری کا ہی حصہ ہیں۔ شاعری میں الفاظ مختلف معنوی جہتوں کے مالک ہوتے ہیں۔ وہ اگر ایک طرف شاعر کے تجربے کو پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف شاعر اور قاری میں افہام کا رابطہ بھی استوار کرتے ہیں۔ الفاظ بیک وقت تجربہ بھی ہیں اور تجربے کی تشریح کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔

عام گفتگو اور نثر میں الفاظ کو لغوی سیاق و سباق میں استعمال کیا جاتا ہے۔ لغوی سے مراد لفظ کے معین اور محدود معانی ہیں۔ لغت میں الفاظ کے معانی کا کوئی سیاق و سباق نہیں ہوتا۔ نثر کے برعکس بالعموم شاعری میں الفاظ کا استعمال استعاراتی ہوتا ہے۔ الفاظ کا استعاراتی قرینہ قائم مقام مفہوم سے سدا ہوتا ہے۔ یعنی الفاظ کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ ان کے معانی کا صیغہ لغوی ہونے کی بجائے قائم مقام حیثیت اختیار کر جائے۔ مثال کے طور پر شاعر جب گل کا لفظ استعمال کرتا ہے تو اس کا لغوی مفہوم تو پھول ہے لیکن اس کے استعاراتی معانی محبوب یا نزاکت کے ہو سکتے ہیں۔ اِس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر لفظ کو متعین مفہوم میں استعمال کرنے کی بجائے معانی کا ایسا

صیغہ قائم کرتا ہے کہ لفظ لغوی مفہوم دیتے ہوئے بھی لغوی نہیں رہتا۔ ابتدا میں اسماء اور صفات لغوی معانی کے حامل ہوتے ہیں، لیکن امتداد زمانہ سے لغوی معانی استعاراتی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ پھر کثرتِ استعمال سے ایسا دور آتا ہے کہ لفظ کے استعاراتی معانی ایک مرتبہ پھر لغوی معانی بن جاتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ان کے استعاراتی تلازمات اس حد تک واضح اور معین ہو جاتے ہیں کہ ان کی استعاریت ختم ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اردو شاعری میں 'عندلیب' کے لفظ ہی کو لیجئے۔ ابتدا میں اس کا مفہوم معین تھا۔ شاعری میں عندلیب سے مراد عاشق یا شاعر کی ذات لی جاتی ہے۔ اور جب بھی غزل کے شعر میں یہ لفظ استعمال ہوتا تو انتقال ذہنی شاعر یا عاشق کی ذات کی طرف منتقل ہوتا۔ تواتر استعمال سے اس لفظ کا استعاراتی قرینہ اتنا واضح ہو گیا ہے کہ اب اس لفظ سے تلازمہ ذہن شاذ و نادر ہی اس کے استعاراتی مفہوم کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ شاعری کے مطالعہ میں الفاظ کے سیاق و سباق سے ہی لفظ کی اصل حیثیت قائم کی جا سکتی ہے، کہ شاعر نے اسے لغوی مفہوم میں استعمال کیا ہے یا قائم مقام معانی کا صیغہ استعمال کیا ہے۔

تخلیقِ شعر میں لفظ کے استعمال کی بنیادی غایت تخلیقی تجربے کی ترسیل اور تشکیل ہے۔ لفظ شاعر کا بنیادی حربہ ہے۔ اسی کے ذریعہ وہ تجربے کے خدوخال معین کرتا ہے اور یہی لفظ قاری کے لئے افہام کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ تخلیقِ شعر میں لفظ شاعر کی واردات کا ترجمان ہوتا ہے بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ لفظ بذاتِ خود شاعر کی واردات ہوتا ہے۔ اور لفظ کی معنوی اور صوتی جہتوں پر قدماً

اور عہدِ حاضر کے نقادوں، فلسفیوں اور ماہر لسانیات نے مختلف آرا کا اظہار کیا ہے ۔ قدیم ادبی نقادوں نے لفظ اور معانی کے مباحث میں ہر دو میں فراق کی صورت پیدا کی ہے۔ شبلی لکھتے ہیں کہ لفظ اور معانی میں وہی رشتہ ہے جو نغمہ اور صوت میں ہوتا ہے ۔ حالی نے بھی لفظ کو معانی کے لباس سے تعبیر کیا ہے۔ لفظ اور معانی میں تفریق کی بنیاد معانی کے غلط تصور پر قائم ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ معانی الفاظ سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے ۔ ہر زبان میں الفاظ دو قسم کے ہوتے ہیں ۔ ان میں سے پہلی قسم اسماء اور صفات کی ہے ۔ اسماء اور صفات نہ صرف اشیا کے اوصاف کو پیش کرتے ہیں بلکہ ان کی ماہیت کے شارح بھی ہوتے ہیں ۔ ایسے الفاظ اشیا سے الگ وجود نہیں رکھتے ۔ الفاظ کی دوسری قسم حروفِ علّت، افعال اور دیگر نحوی مرکبات پر مشتمل ہوتی ہے ۔ ایسے لسانی مرکبات کو معاون الفاظ اور تراکیب سے تعبیر کیا جاسکتا ہے ۔ زبان کا لسانی پیرایہ ہر دو کے باہمی تعلق سے تیار ہوتا ہے ۔ اگر الفاظ اور معانی میں کسی قسم کا افتراق ہو تو موخرالذکر لسانی مرکبات بے معنی ہوجاتے ہیں ۔ اسی طرح اگر لفظ اور معانی میں دوری کو تسلیم کرلیا جائے تو پھر تخلیقی تجربہ کس صورت میں نمودار ہوتا ہے ؟ لفظ اور معانی میں فرق کی بنیاد غلط لسانی تصورات پر قائم ہے اور تخلیقی عمل کی واقعیت کے خلاف ہے ۔ یہ غلط مفروضہ ہے کہ شاعر تخلیق کے عمل میں پہلے معانی کی جستجو کرتا ہے اور پھر ان کے لئے الفاظ کا لباس تیار کرتا ہے ۔ دراصل شاعر کے تجربات تخلیقی عمل میں الفاظ اور لسانی مرکبات کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ شاعر تخلیقی شدت کے زیر اثر الفاظ کی مخصوص ترتیب

سے تجربے کے خطوط نمایاں کرتا ہے۔ الفاظ کی موزوں ترتیب کا عمل شاعر کی تخلیقی واردات سے صورت پذیر ہے۔ شاعری بندش الفاظ اور مرصع سازی کا نام نہیں بلکہ ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آئے

لفظ فی الحقیقت گنجینۂ معانی ہے۔ لفظ تجربے کا قائم مقام ہے۔ تجربے کے جملہ تشکیلی مرحلے اسی کے ذریعے آخری اور قطعی مراحل طے کرتے ہیں۔

شاعری میں الفاظ کی دروبست اور استعمال کا طریقہ گفتگو اور نثر کی نسبت مختلف ہوتا ہے۔ روزمرہ زندگی میں زبان کا استعمال افادی ہوتا ہے۔ الفاظ تجربات کو تخلیقی اور جذباتی طور پر نہیں پیش کرتے۔ عام مشاہدہ ہے کہ گفتگو میں بھی جب غصّہ، خوشی اور دیگر جذباتی کیفیتوں کو پیش کیا جاتا ہے تو الفاظ کی رنگت بدل جاتی ہے۔ شاعری کا تعلق چونکہ جذبات اور تخیلات سے ہے اس لئے ان کا استعمال تاثراتی اور تصوراتی ہوتا ہے۔ لفظ کو جب حیاتی یا تصوراتی طور پر استعمال کیا جائے تو اس کی مختلف جہتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ شاعری میں الفاظ کی معنوی توسیع کی جاتی ہے۔ الفاظ صرف تجربے کی تشریح نہیں کرتے اس کی تعبیر بھی کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے شاعری میں الفاظ کا استعمال دوہری معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ شاعر الفاظ کے ذریعے ایک طرف تجربے کی تشکیل کرتا ہے اور دوسری سطح پر اس کی ترسیل کا قرینہ بہم پہنچاتا ہے۔ چنانچہ جب شاعر تاثراتی انداز میں الفاظ کا استعمال کرتا ہے تو ان سے مرتب شدہ

تجربہ مقصود بالذات نہیں ہوتا بلکہ ترسیلی خصوصیات کو بھی لئے ہوتا ہے۔

شاعری میں الفاظ کی حیثیت ایک فعال تخلیقی قوت کی ہے۔ شاعری میں الفاظ کے معنوی الوان نثر کی بنسبت زیادہ تاثیر سے نمایاں ہوتے ہیں۔ شاعر تخلیقِ شعر میں الفاظ کو مخصوص ڈیزائن کے تحت استعمال کرتا ہے۔ یہ ڈیزائن شاعر کا جذباتی سیاق و سباق ہوتا ہے۔ شاعر کے الفاظ کے ساتھ مخصوص شخصی تلازمے وابستہ ہوتے ہیں۔ تخلیقِ شعر کے دوران وہ ان تلازمات کو معروضی حقائق کے ساتھ متعلق کر کے پیش کرتا ہے۔ سارتر الفاظ کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ فنکار الفاظ کے ذریعے خارجی دنیا کی شناخت کرکے اس سے رابطہ استوار کرتا ہے۔ شاعری میں الفاظ دراصل مقامِ اتصال کا درجہ رکھتے ہیں۔ شاعر کی داخلی واردات اور خارجی دنیا کے معروضات الفاظ میں منتقل ہوتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کے مؤثر استعمال کا انحصار شاعر کی لسانی آگاہی پر ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو کیا اہمیت دیتا ہے۔ لسانی تاریخ میں الفاظ کی اہمیت کیا ہے۔ اساتذہ نے مختلف ادوار میں الفاظ کو کن نہجوں پر استعمال کیا ہے۔ مختصر یہ کہ شاعر کو الفاظ کی تاریخی اور شعری تاریخ سے آگاہ ہونا چاہیئے۔ الفاظ کے سیاق و سباق اور اس کی معنوی حیثیتیں تخلیقی ادوار میں بدلتی رہتی ہیں۔ شاعر اگر اس حقیقت سے آگاہ ہے تو وہ الفاظ کو زندہ حقیقت کے طور پر بہت گراں کی حیثیتیں قائم کر سکتا ہے۔ الفاظ کے معانی کے متنوع الوان شاعر کے تخلیقی ہنر کی بدولت ہی اپنی حیثیتیں نمایاں کرتے ہیں۔ الفاظ [illegible] معانی تو کسی حد تک اس میں موجود ہوتے ہیں لیکن

شاعری میں جذباتی اور تصوراتی حوالے بن کر اپنے امکان روشن کرتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کی ترتیب سے شاعر کے تجربے کے خطوط واضح ہوتے ہیں۔ الفاظ کے قرینے اور ترتیب سے شاعر کی فنی مہارت کے بارے میں رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ اسے اپنے تجربے پر کس حد تک دسترس حاصل ہے۔

شاعری میں الفاظ کے انتخاب کا مسئلہ تخلیقی عمل سے وابستہ ہوتا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں: بہت سے لفظ ایسے ہوتے ہیں جن کے معانی گو مفرد ہوتے ہیں لیکن اکی مختلف حیثیتیں ہوتی ہیں اور اس لحاظ سے وہ لفظ گویا متعدد خیالات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس قسم کا لفظ وسیع خیال ادا کرسکتا ہے اور اس لئے اس کے بجائے اگر اس کے مترادف الفاظ استعمال کرنے سے تجربے میں تاثیر کم ہوجاتی ہے۔ شبلی کے اس بیان سے دو نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ ہر لفظ کا مفہوم متعین ہوتا ہے لیکن اس کے استعمال کے طریقے سے مختلف معانی پیدا کئے جاسکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر شاعر اپنی متخیلہ اور حسیاتی کیفیات کی بدولت لفظ کی کائنات میں وسعت پیدا کرتا ہے اس اعتبار سے لفظ کی معنوی وسعت استعاراتی انداز سے پیدا کی جاسکتی ہے اور شاعر لفظ کو ایک سیاق و سباق میں استعمال کرکے معانی کی مختلف سطحیں خلق کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اگر الفاظ کو تجربے کا قائم مقام مان لیا جائے تو مترادف الفاظ کو وہ اہمیت حاصل نہیں ہوسکتی جو تخلیقی عمل میں اصل لفظ کی ہوتی ہے کیونکہ اگر شاعر تجربے میں الفاظ میں ردّ و بدل سے کام لینا شروع کردے تو تجربے کی ماہیت کے بدل جانے کا امکان ہوتا ہے۔ شاعری میں ہر لفظ مخصوص اہمیت کا مالک

ہوتا ہے اور اس شعری سیاق وسباق میں اس کا رشتہ دیگر الفاظ سے ہوتا ہے۔ دیگر لسانی مرکبات لفظ کے تلازمات کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

شاعری میں الفاظ تخلیقی تجربے کی وضاحت کے علاوہ، اس کی حدبندی بھی کرتے ہیں۔ شاعر الفاظ کے ذریعے اظہار کا اسلوب مرتب کرتا ہے۔ الفاظ احساسات اور تجربات کا تجسمی روپ ہوتے ہیں۔ وہ صرف شاعر کی داخلی کیفیات کے ترجمان ہی نہیں ہوتے بلکہ خارجی دنیا سے بھی تعلق قائم کرتے ہیں۔ بے شک زبان ایک معاشرتی عمل ہے اور روزمرّہ کی زندگی میں الفاظ معاشرتی اسلوب سے معانی اختیار کرتے ہیں۔ شاعر جب لفظ کو اظہار کا ذریعہ بناتا ہے تو وہ اس کے معاشرتی اسلوب اور مفہوم کے قرینے کو نظر انداز نہیں کرتا۔ کیونکہ اگر وہ ان الفاظ کو صرف داخلی کوائف کے اظہار کے لئے استعمال کرتا ہے اور شخصی تلازمات کو ان کا جزو بنا دیتا ہے' تو اس حالت میں الفاظ ابہام کا ذریعہ بھی بن سکتے ہیں۔ عام خیال ہے کہ شاعر کو سادہ آسان اور عام فہم الفاظ استعمال کرنے چاہئیں۔ اس خیال کے مؤید اس نقطۂ نظر کے حامل ہیں کہ قاری کی ذہنی صلاحیت اور علمیت شاعر سے کمتر درجے کی ہوتی ہے اس لئے وہ رائج العام الفاظ اور مروجہ معانی سے جلد اثر قبول کرتا ہے۔ اس لئے شاعری میں زود اثری پیدا کرنے کے لئے شاعر کو عام فہم الفاظ استعمال کرنے چاہئیں کیونکہ ان پر قاری کی جذباتی گرفت ہوتی ہے۔ اپنے طور پر یہ دلیل تو درست ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ شاعر کی الفاظ سے رشتے کی نوعیت داخلی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس قاری الفاظ سے باہر ہوتا ہے۔ قاری کو الفاظ

کے ذریعے شاعر تک اور شاعر کو قاری تک پہنچنا ہوتا ہے۔ اگر شاعر سادہ اور عام فہم الفاظ کو مقبولیت اور زود اثری کے لئے استعمال کرتا ہے تو وہ اپنے تجربے کے ساتھ صداقت اور خلوص نہیں برت سکتا۔ شاعری میں عام فہم اور غیر مانوس الفاظ کی تخصیص ایک بے مغز بحث ہے۔ کیونکہ اصل چیز تو تجربے کی تشکیل ہے۔ اگر شاعر اپنے تجربے کو پوری کلیت کے ساتھ پیش کر سکا ہے اور اس سے مطلوبہ تاثر پیدا کر سکا ہے تو اس کے لئے الفاظ میں اس قسم کی تمیز کوئی معانی نہیں رکھتی۔ اگر شاعر الفاظ کی معجز اثر قوت اور صلاحیت سے آگاہ ہے تو وہ ہر قسم کے الفاظ کو اظہار کا ذریعہ بنا سکتا ہے۔ روزمرہ اور عام فہم الفاظ کے استعمال کے برعکس قدیم کلاسیکی تنقید اور شاعری میں فصیح، غیر فصیح میں خطِ امتیاز نظر آتا ہے۔ عام خیال یہ تھا اور کسی حد تک اب بھی ہے کہ شاعری میں غیر مانوس الفاظ کی بدولت فصاحت کم ہو جاتی ہے اور چونکہ غیر فصیح الفاظ کو تخلیقی اور ادبی سند حاصل نہیں ہوتی اس لئے انھیں شاعری میں استعمال کرنے سے گریز کرنا چاہیئے۔ اسی طرح بعض نقادوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ علمی مصطلحات اور الفاظ سے شاعری میں غیر مانوسیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بالفاظ دیگر شعری لغت معین ہے۔ الفاظ کا ایک ذخیرہ شاعرانہ ہے اور اس کا دوسرا حصہ غیر شاعرانہ ہے۔ شاعری میں فصیح، غیر فصیح، روزمرہ اور غیر روزمرہ الفاظ کی تقسیم شعری لغت کی حد بندی کرنے کے مترادف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی لفظ اپنے طور پر فصیح، غیر فصیح، مانوس اور غیر مانوس نہیں ہوتا۔ بالفاظِ دیگر شاعری کی کوئی مخصوص ڈکشن نہیں۔ یہ درست ہے

کہ روزمرہ کے الفاظ میں فوری تاثر پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ روزمرّہ کے استعمال کی بدولت قاری کے ذہن میں ایسے الفاظ کے بارے میں کوئی نہ کوئی تاثر موجود ہوتا ہے۔ لیکن اس طرح کے الفاظ میں دو طرح کی قباحتیں ہیں۔ اوّل یہ کہ عام فہم اور روزمرہ کے الفاظ ہر کیفیت اور ہر تجربے میں شاعر کا ساتھ نہیں دے سکتے کیونکہ شاعر ہمیشہ روزمرّہ کے تجربات کو پیش نہیں کرتا۔ دوسرے یہ کہ بالعموم روزمرّہ کے الفاظ کثرتِ استعمال کی وجہ سے نئے معانی اور رشتے پیدا کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اس سے یہ مطلب نہیں کہ شاعر روزمرہ الفاظ کی بجائے علمی مصطلحات کو شاعری میں استعمال کرے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ہر طرح کے الفاظ کو اقلیم شعر میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ شاعر ان سے تجربات اور واردات کا کوئی قرینہ مرتب کر سکتا ہے' اور الفاظ کو زندگی کا قائمقام بنا سکتا ہے۔ دراصل شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ کی بحث لسانی تصوّرات اور لسانی حرمتوں کا مسئلہ ہے۔ ہر تخلیقی دور کسی نہ کسی لسانی تصوّر کا حامل ہوتا ہے۔ ہر نسل متقدمین اور متاخرین کے لسانی اسالیب میں حک و اضافہ کرتی ہے۔ زبان میں ترمیم کا عمل انفرادی اور تمدنی دونوں طرح کا ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں جب شاعر اپنا انفرادی لسانی اسلوب وضع کرنا چاہتا ہے تو وہ زبان کے مروجہ پیرائے میں توڑ پھوڑ سے کام لیتا ہے۔ دوسری حالت میں جب معاشرے میں کوئی تمدنی تبدیلی وجود میں آتی ہے تو وہ اپنا اظہار زبان کی صورت میں بھی کرتی ہے۔ تمدنی اسلوب زندگی زبان میں الفاظ، تراکیب اور جذباتی زاویوں کے اظہار کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔

کسی شاعر کی قادر الکلامی اور تجرباتی وسعت کا اندازہ اس کے ذخیرۂ الفاظ سے لگایا جاسکتا ہے۔ اگر اس کی کل کائنات مشت بھر الفاظ پر مشتمل ہے اور وہ ان کے الٹ پھیر سے اپنی واردات کا اظہار کرتا ہے تو اس کے تجربے کا میدان محدود ہے۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ اس کی علمی قابلیت اور تجرباتی وسعت کی دلیل ہوتی ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ شاعر اپنی منظومات میں زیادہ سے زیادہ الفاظ استعمال کرے بلکہ وہ نہ صرف الفاظ کے استعمال میں تنوع سے کام لے بلکہ مختلف نوعیت کے الفاظ سے اپنے تجربات کی وسعت کو نمایاں کرے۔ زیادہ سے زیادہ الفاظ کو تجربے کا قائم مقام بنائے۔

شاعر کا ذخیرۂ الفاظ دو طرح مرتب ہوتا ہے۔ اس کا ایک حصہ معاشرتی وراثت پر مشتمل ہوتا ہے کہ معاشرے کے ایک فرد کی حیثیت سے اس نے جن الفاظ کو بطور وراثت کے قبول کیا ہے۔ یعنی وہ الفاظ جو وہ روزمرّہ میں خود استعمال کرتا ہے اور دوسروں کو کرتا ہوا سنتا ہے۔ شاعر کے ذخیرۂ الفاظ کا دوسرا حصہ اس کی تربیت، تعلیم اور علمی قابلیت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ چنانچہ شاعر کے پیش نظر الفاظ کے محولہ بالا دو ذخائر ہوتے ہیں۔ ایک کا تعلق عام زندگی کے تجربات سے ہوتا ہے اور دوسرے کا تعلق ذہنی تربیت اور علم سے ہوتا ہے۔ شاعر ہر دو کے امتزاج سے اظہار کا پیرایہ تیار کرتا ہے۔

شاعر کی تخلیقی صلاحیت اور فنکاری کا اظہار الفاظ کے قرینے سے ہوتا ہے۔ یوں تو لغت میں الفاظ بے جان حقیقت ہوتے ہیں لیکن شاعر ان میں زندگی اور قوت پیدا کرتا ہے۔ الفاظ کو مؤثر اور ہنرمندانہ طریقے سے

سے استعمال کرنے کے لئے ان کی شخصی تاریخ کو جاننا ضروری ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر تخلیقی دور کی شعری لغت کا کوئی نہ کوئی انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اردو غزل کے لسانی اسلوب کا تدریجی مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ ہر دور کے شعراء نے انفرادی اور اجتماعی طور پر تشبیہات و استعارات لسانی مرکبات اور محاوروں کے استعمال کا مخصوص اسلوب قائم کیا ہے۔ ہر وہ شاعر جس میں انفرادیت ہے وہ الفاظ کے استعمال میں اپنا شیوہ الگ طور پر مرتب کرتا ہے۔ وہ الفاظ کو ایک رسم کی بجائے اپنے تجربے کی کسوٹی کے طور پر پیش کرتا ہے اور اس کے پیش نظر الفاظ کی شخصی تاریخ ہوتی ہے۔ الفاظ کی شخصی تاریخ سے مراد معانی اور تلازمات کا وہ ہیولیٰ ہے جو تواتر استعمال سے ان کے گرد امتدادِ زمانہ سے قائم ہوجاتا ہے۔ چنانچہ جب ایسا شاعر الفاظ کو نئے معانی میں استعمال کرتا ہے تو اس کی گرفت الفاظ کے جملہ معنوی الوان پر ہوتی ہے۔ اس طرح وہ زیادہ اعتماد اور بھرپور طریقے سے معانی آفرینی کرسکتا ہے۔

شاعری کی تخلیق بھی ایک پیچیدہ عمل ہے اور اس میں الفاظ کی دروبست اور باہمی رشتے بڑی اہمیت کے مالک ہوتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کے لاتعداد منصب ہوتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ شاعر کی واردات اور تجربات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ شاعر کے تجربے کی ترتیب الفاظ کے ذریعے نمایاں ہوتی ہے۔ یہی الفاظ شاعر کے تجربے کی ہیئت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ہیئت کا لسانی پیرایہ الفاظ کی تنظیم اور باہمی ملاقوں سے شکل وصورت اختیار کرتا ہے۔

شعر یا نظم میں لفظ تنہا نہیں ہوتا۔ ہر لفظ ہمراہی الفاظ کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ اور ان میں ربط کی بنیاد شاعر کا تجربہ ہوتا ہے۔ ہر لفظ اپنے استحکام کے لئے دوسرے الفاظ کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اس طرح الفاظ کے سلسلے مرتب ہوتے جاتے ہیں۔ اس عمل کی تہہ میں شاعر کا تجربہ متشکل ہو رہا ہوتا ہے، جب شاعر کا تجربہ شدّت اختیار کرتا ہے اور اسے عام طریقے سے بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا تو یہی الفاظ تشبیہات استعارات اور ایمجز کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ الفاظ کے ذریعے ہی شاعر کے تجربے کی حدبندی ہوتی ہے۔ شاعری میں الفاظ صرف تجربے کی ایک سطح کو ہی اپنے اندر مقید نہیں کرتے بلکہ اس کے معانی کا ایک حصہ قاری کے لئے محفوظ رکھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ الفاظ کے معانی نہ صرف ان میں موجود ہوتے ہیں بلکہ ان سے باہر بھی اپنا وجود رکھتے ہیں۔ تخلیقی فن پارے میں الفاظ معانی سے پیدا شدہ جو مجموعی تاثر دیتے ہیں ان کا وجود الفاظ سے باہر ہوتا ہے۔ اس تاثر کی ایک صورت الفاظ کا صوتی پیرایہ ہوتا ہے۔ انگریزی تنقید میں اس کے لئے S AAS PO OMAS OND کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے۔ یعنی الفاظ کی صوت کے ذریعے مطلوبہ معانی یا کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ اصوات بھی الفاظ کے معانی کا جزو ہوتی ہیں لیکن یہ قرینہ ہر وقت اور ہر حالت میں نمایاں نہیں ہوتا بلکہ شاعر الفاظ کے صوتی پیرایہ کے ذریعے معانی خلق کرنے کے لئے مخصوص پیرایۂ بیان اور سیاق و سباق تیار کرتا ہے۔

شاعری کے لسانی اسلوب کی تاثیر اور قوت کا انحصار الفاظ کی معیاریہ

ہوتا ہے۔ الفاظ کی معیاد سے مراد ان کی تاثیر اور ان کے ذریعے نئے معنوی رابطے تعمیر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔

شاعری کے لسانی پیرائے میں شاعرانہ یا غیر شاعرانہ الفاظ کی بحث دراصل لسانی تصورات اور لسانی حرمتوں کی بحث ہے۔ ہر تخلیقی دور کے لسانی تشکیل کا تصور اپنا ہوتا ہے۔ ایک دور کی لسانی حرمتوں کے پیش نظر گزشتہ دور کی لسانی کمزوریاں ہی نہیں ہوتیں بلکہ ان کے امکانات بھی ہوتے ہیں۔ ہر نسل ماقبل کی نسل کی لسانی معذوریوں اور امکانات سے اپنے لسانی تصور کی تشکیل کرتی ہے اور اس تشکیل میں اپنے عہد کے جذباتی اور ذہنی سانچوں کی ضروریات اور تمدنی تغیرات کو سموتی ہے۔ ایک نسل کا حرفِ آخر دوسری نسل کے لئے حرفِ باطل بن جاتا ہے۔ اسی عمل سے ہی شعری زبان زندہ رہتی ہے۔ ایک زمانہ تھا جب اردو غزل میں الفاظ کے استعمال میں ایک مخصوص انتخابیت سے کام لیا جاتا اور آہستہ آہستہ غزل کے علائم و رموز، لب و لہجہ، لفظ غرضیکہ سب کچھ متعین اور جامد ہو گیا اور غزل کی زبان اور لب و لہجہ میں اظہار کی صلاحیتیں بظاہر ختم ہو گئیں۔ کچھ دیر بعد حالؔی اور اقبالؔ نے غزل میں ہر لہجے ہر رنگ اور ہر زبان کے الفاظ کو استعمال کر کے غزل کی لسانی حرمتوں کو یکسر بدل دیا۔ جو لفظ غیر شاعرانہ، ثقیل اور غیر فصیح سمجھے جاتے تھے وہ فصیح، خوش آہنگ اور شاعرانہ بن گئے۔ تواتر استعمال سے لفظ کی غیر مانوسیت مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی الفاظ کی معنوی حیثیتوں کا متواتر اور متعین استعمال لفظ

کی صلاحیتوں کو ختم کر دیتا ہے۔ الفاظ کی قدر و قیمت وقت اور استعمال سے بدلتی رہتی ہے بالخصوص وہ لفظ جو معنی کی بجائے صفت گری اور خارجی حسن کے لئے استعمال کئے جائیں وہ جلد ہی بے حس اور بوڑھے ہو جاتے ہیں۔ بے حس اور بوڑھے لفظ وہ ہیں جن کی نمو اور زیست ختم ہو جاتی ہے جو تواتر استعمال کے ساتھ معانی کے سارے امکانات اور الوان کھو دیتے ہیں اور ان میں نئے تلازمات اور محسوسات کو جنم دینے کی صلاحیت نہیں رہتی۔ الفاظ کی معنویت ایک مخصوص تمدنی اور معاشرتی پس منظر سے نمو پاتی ہے اور جب تمدنی پس منظر بدل جاتا ہے تو الفاظ کے معانی بھی تبدیلی چاہتے ہیں۔

متخیّلہ

متخیلہ کی تشریح ایک مختلف الرائے مسئلہ ہے۔ ماہرینِ نفسیات نے متخیلہ کی جو تشریحیں کی ہیں ان کا تعلق ادبیات کی بجائے انسان کے ذہنی عمل سے ہے۔ متخیلہ ایسی قوت ہے جس کے بغیر فنون کی تخلیق ممکن نہیں۔ بالخصوص شاعری اور ادب کا دارومدار متخیلہ کے تخلیقی عمل پر ہے۔ یہی وہ قوت ہے جس کی بدولت شاعر اور ادیب احساسات اور جذبات کے سانچے مرتب کرتا ہے۔ متخیلہ انسانی شخصیت کی ایک فعال قوت ہے۔ انسانی شخصیت مختلف حواس سے صورت پذیر ہے۔ اس کی تخلیقی فعلیت حواس کے باہمی ربط اور جذباتی ارتکاز سے بروئے کار آتی ہے۔ عام آدمی کا حیاتی نظام اور اس کے ردِ عمل کی نوعیت تخلیقی نہیں ہوتی وہ صرف جذباتی سطح پر اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی قوتِ متخیلہ کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے۔ اس کے برعکس شاعر کا حیاتی نظام زود اثر ہوتا ہے، وہ جو اثر قبول کرتا

ہے اسے متخیلہ کے ذریعہ تخلیقی شکل وصورت دینے پر قدرت رکھتا ہے ...
یوں تو قوتِ متخیلہ کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کی کارکردگی کے ذریعے اس کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ متخیلہ کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ انسانی ذہن کی سب سے فعال قوت ہے۔ متخیلہ کے علاوہ واہمہ، متفکرہ اور حافظہ ذہن کی دوسری صلاحیتیں ہیں۔ تخلیقی عمل میں یہ صلاحیتیں انفرادی طور پر بروئے کار نہیں آتیں بلکہ ایک دوسرے کو متاثر کر کے اجتماعی طور پر فعلیت کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ تخلیقی عمل میں حواس کے ارتکاز کو شعور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ قوتِ متخیلہ تخلیقی شعور کی پشت پناہی کرتی ہے۔

قوتِ متخیلہ ہر شخص میں بدرجات موجود ہوتی ہے۔ عام آدمی کی متخیلہ معین اور محدود ہوتی ہے بلکہ ایک حد تک غیر تربیت یافتہ ہوتی ہے۔ غم، خوشی اور دیگر جذباتی حالتوں میں وہ حرکت میں آتی ہے لیکن اس کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے۔ وہ اس معجزانہ قوت کی قدر وقیمت سے آگاہ نہیں ہوتا۔ شاعر کی قوتِ متخیلہ زیادہ فعال اور متمدن ہوتی ہے۔ کچھ تو فطری طور پر اس میں یہ صلاحیت عام آدمی کی نسبت زیادہ ہوتی ہے اور کچھ تعلیمی تربیت اور عمیق مشاہدے کی بدولت اس میں خالقیت کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ تخلیقی لمحات میں شاعر اس کی مدد سے صورت گری کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جو اپنے اندر تخلیق کا خمیر رکھتی ہے۔ شاعر کا حسیاتی نظام خارجی مہیجات سے مختلف قسم کے اثرات قبول کرتا رہتا ہے اور قوتِ متخیلہ ان ارتسامات اور اثرات میں ربط پیدا کرتی ہے۔ بالفاظِ دیگر قوتِ متخیلہ ذہنی فعلیت کا نام ہے۔ اس کی بنیاد حافظے

ادراک پر ہوتی ہے۔ بعض کے نزدیک تو متخیلہ بجائے خود حافظے کے عمل کی ایک صورت ہے۔ یعنی کسی موضوع یا معروض کو تصور میں لانے کے لئے اسے پہلے سے جاننا ضروری ہے اور کسی چیز کو تصور میں لانے کی صلاحیت کا انحصار متصور کرنے کی استعداد اور صلاحیت پر ہے۔ جو واقعات اور مشاہدات ماضی سے وابستہ ہوتے ہیں انھیں حافظہ کی مدد سے نئے محل میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ قوتِ حافظہ بجائے خود تجربات مشاہدات اور یادوں کا دفینہ ہوتی ہے۔ لیکن حافظے اور متخیلہ کو ایک دوسرے کا متبادل قرار دینا درست نہیں کیونکہ حافظہ کو فعال قوت سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ حافظے کا تعلق حال کی نسبت ماضی سے ہوتا ہے۔ قوتِ حافظہ حرکت میں آنے کے لئے کسی مہیج کی منتظر رہتی ہے۔ شاعر کے مشاہدات اور تجربات تو منتشر صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ ان میں قوتِ متخیلہ کے ذریعے علاقہ اور ربط قائم ہوتا ہے۔

متخیلہ ایک ایسی ذہنی صلاحیت ہے جس کا آغاز یادداشت یا حافظہ سے ہوتا ہے اور تخلیقی عمل کے دوران یہ زمانی و مکانی فاصلوں کی حد بندیوں کو قبول نہیں کرتی۔ وہ بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں عمل پیرا ہوتی ہے۔ متخیلہ کے تخلیقی عمل میں دوسرے عناصر بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ ان میں واہمہ اور فنٹیسی زیادہ اہمیت کے مالک ہیں۔ واہمہ حافظے کا ایسا اظہار ہے جو زمان و مکان کے سیاق و سباق سے آزاد ہوتا ہے۔ حافظے کی طرح قوتِ واہمہ بھی بنیادی مواد اصولِ تلازمہ LAWS OF ASSOCIATION کے تحت فراہم کرتی ہے واہمہ اور متخیلہ میں حدِ فاصل قائم کی جا سکتی ہے۔ متخیلہ ایک ذہنی صلاحیت ہے

واہمہ ذہنی عمل کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ متخیلہ جب حرکت میں آتی ہے تو وہ فنیستی سے بھی کام لیتی ہے۔

فنیستی PHANTASM اور تخیلاتی عمل سے ترتیب پاتی ہے۔ اول الذکر ایک ایسے مرکب کو پیش کرتی ہے جو دوسرے مرکبات سے اس حد تک مختلف ہوتی ہے کہ اس کا علاقہ خارجی معاملات سے نہیں ہوتا۔ یونگ اسے ذہنی عناصر کے امتزاجی اظہار سے تعبیر کرتا ہے چونکہ ذہنی قوت کو ارادی طور پر استعمال کیا جاتا ہے اس لئے شعوری اور دانستہ طور پر فنیستی کی تخلیق کی جاسکتی ہے ہر نفسیاتی تجربہ جب غیر ارادی طور پر لاشعوری کیفیت کا اظہار شعوری کیفیت میں کرتا ہے تو اس سے فنیستی پیدا ہوتی ہے۔ واہمہ اپنے تلازماتی وصف سے متخیلہ کے عمل میں کشادگی پیدا کرتا ہے۔ فنیستی اس کے لئے ایسا مواد مہیا کرتی ہے جو عموماً شعوری اور اس کی گرفت سے آزاد ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر واہمہ اور فنیستی اور متخیلہ کے دو رفیق ہیں اور متخیلہ اپنے عمل کے دوران ہر دو کو بروئے کار لاتی ہے۔

متخیلہ کے بارے میں محولہ بالا تصورات نیم نفسیاتی اور نیم ادبی ہیں۔ کولرج نے متخیلہ کی فلسفیانہ تصریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کسی چیز یا موضوع کو دو طریقوں سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے پہلا طریقہ نقالی کا ہے کہ اشیا جس قرینے سے موجود ہیں ان کو من و عن اسی ترتیب سے پیش کیا جائے اس کا دوسرا طریقہ تخیلاتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ کسی موضوع یا معروض کو پیش کرتے وقت ایسی کیفیات کو بھی شامل کر لیا جائے جو بظاہر ان کا جزو نہیں

ہوتیں۔ کولرج کے نزدیک متخیلہ ایک ایسی قوت ہے جو متضاد حقائق میں وحدت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ متخیلہ عقل اور جذبے کے درمیان ثالث کی حیثیت رکھتی ہے۔ کولرج متخیلہ کی دو قسمیں بیان کرتا ہے اولین متخیلہ PRIMARY IMAGINATION اور ثانوی متخیلہ SECONDARY IMAGINATION - اولین متخیلہ ہر انسانی شعور میں موجود ہوتی ہے۔ یہ ایک زندہ حقیقت ہے جو تمام انسانی ادراک کا بنیادی ذریعہ ہے۔ ثانوی متخیلہ، اولین متخیلہ کی بازگشت ہے۔ یہ کافی حد تک نایاب اور فعال قوت ہے یہ اشیاء اور حقائق کی بازآفرینی کے لئے کبھی ان کے خطوط کو مدغم کرتی ہے اور کبھی ان کو آپس میں خلط ملط کرتی ہے۔ کولرج شعری تخلیق میں متخیلہ کے عمل کو بنیادی حیثیت دیتا ہے۔ وہ شاعر کی قوتِ اختراع کو متخیلہ کے مترادف قرار دیتا ہے۔

متخیلہ کے بارے میں رسکن لکھتا ہے کہ وہ تین طریقوں سے کارفرما ہوتی ہوتی ہے۔ (۱) پہلے طریقے کے لئے وہ IMAGINATIVE ASSO-CIATIVE کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ تلازماتی متخیلہ تلازمے کے ذریعے متخالف اشیاء میں وحدت پیدا کر کے نئی ہیئتوں کی تشکیل کرتی ہے۔ (۲) متخیلہ کی دوسری قسم IMAGINATION CONTEMPLATIVE ہے۔ تصوراتی متخیلہ سادہ مرقعوں اور مرکبات کی مختلف طریقوں سے آمیزش کرتی ہے۔ (۳) متخیلہ کی تیسری قسم IMAGINATION PENETERATIVE ہے۔ متخیلہ کی یہ قسم اشیاء میں سرایت کر کے ان کا تجزیہ کرتی ہے اور مخفی صداقتوں کی اس طرح دریافت کرتی ہے جنہیں

کسی اور طرح اُن کو منکشف کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ متخیلہ کے بارے میں رسکن کے نظریات کولرج کے تصورات سے زیادہ مختلف نہیں۔ متخیلہ کی تین قسمیں بیان کر کے رسکن جو نتائج نکالتا ہے وہ کولرج کے نظریۂ تخیل کا اعادہ ہیں۔

اردو تنقید میں قوتِ متخیلہ کی تشریح اور تصریح میں حالی اور شبلی نے بعض ایسے نکات کا اظہار کیا ہے جو متخیلہ کے تصور کو سمجھنے میں کافی معاون ہیں۔ حالی لکھتے ہیں: "وہ (متخیلہ) ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ یہ اسے مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے پیرایہ میں جلوہ گر کرتی جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے"۔ حالی کے اِس بیان سے متخیلہ کے بارے میں تین نتائج نکلتے ہیں۔ (۱) متخیلہ کے عمل کے لئے مواد شاعر کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ (۲) متخیلہ تخلیقی عمل میں مواد کو از سرِ نو مرتب کرتی ہے۔ (۳) متخیلہ کی مدد کے لئے شاعر ایک غیر معمولی پیرایۂ بیان کرتا ہے۔ حالی متخیلہ کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں: قوتِ متخیلہ میں جولانی اور وسعت کے لئے مشاہدۂ کائنات اور خاص کر فطرتِ انسانی کا مشاہدہ ضروری ہے۔ قوتِ متخیلہ کوئی شے بغیر مادہ کے پیدا نہیں کر سکتی۔ بلکہ جو مصالح اسے خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔ حالی کے متخیلہ کے بارے میں تصورات کافی واضح ہیں لیکن وہ ایک لحاظ سے متخیلہ کی فعلیت کو یہ کہہ کر محدود کر دیتے ہیں کہ وہ ذہن میں پہلے سے موجود مواد کو مکرر ترتیب دیتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ذہن میں پہلے سے جو مواد اکٹھا ہوتا ہے اس

میں متخیلہ کس حد تک کارفرما ہوتی ہے ۔ یا کیا وہ مواد متخیلہ کی مدد کے بغیر ہی ذہن میں جمع ہو جاتا ہے ۔ متخیلہ ایک ایسی ذہنی قوت ہے جو نہ صرف موجود مواد کو فنی ترتیب دے کر کوئی پیرایہ مرتب کرتی ہے بلکہ ذہن اس قوت کے توسط سے تجربات کی تخلیق بھی کرتا ہے ۔ ایسے تجربات کو تخیلی تجربات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ان کی بنیاد قوتِ تلازمہ پر ہوتی ہے ۔ شاعر کے ذہن میں کوئی تجربہ یا واقعہ موجود نہ بھی ہو تو قوتِ متخیلہ تلازمہ کے ذریعے نئے تجربات کو تخلیق کر سکتی ہے ۔

متخیلہ کے بارے میں شبلی کے تصورات گو حالی سے زیادہ مختلف نہیں ہیں، لیکن شبلی کے طریقِ استدلال کی بدولت ان کے تصورات حالی کی نسبت زیادہ واضح اور منطقی معلوم ہوتے ہیں ۔ شبلی متخیلہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :-

شاعری دراصل تخیل کا نام ہے ۔ محاکات میں جو جان آتی ہے، تخیل ہی سے آتی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں ۔ قوتِ محاکات کا یہ کام ہے جو کچھ دیکھے یا سُنے اُسے الفاظ کے ذریعے سے بعینہٖ ادا کرے ۔ لیکن ان چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنا، تناسب اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب و رنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے ۔“

متخیلہ کی مختلف جہتوں پر بحث کرنے کے بعد شبلی حسبِ ذیل نتائج نکالتے ہیں:

ا ۔ ” یہ خیال نہیں کرنا چاہیے کہ تخیل صرف خیالی اور سیمیاوی صورتوں کا نام ہے جو جذبات کے طاری ہونے کے وقت نظر آتی ہیں ۔ تخیل نے اکثر وہ راز کھولے ہیں جو نہ صرف عوام بلکہ خواص کی نظر سے بھی مخفی تھے ۔ دقت آفرینی اور حقیقت سنجی جو فلسفہ کی بنیاد ہے تخیل ہی کا کام ہے اسی بنا پر شاعری اور فلسفہ دو برابر درجہ کی

بہ چیزیں تسلیم کی گئی ہیں کیونکہ دونوں میں تخیل یکساں کام کرتی ہے۔

۲۔ تخیل مسلّمہ اور طے شدہ باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ دوبارہ ان پر تنقید کی نظر ڈالتی ہے اور بات میں بات پیدا کرتی ہے۔

۳۔ قوتِ تخیل کی استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے، وہ ان باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں، نئے طریقہ سے ثابت کرتی ہے۔ یہ طریقِ استدلال گو ایک طرح کا ذہنی مغالطہ ہوتا ہے یا خطابیات پر مبنی ہوتا ہے لیکن قوتِ تخیل کے عالم سے شاعر اس کو اس انداز سے بیان کرتا ہے کہ سامع اس کی صحت اور غلطی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

۴۔ قوتِ تخیل ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔

۵۔ قوتِ تخیل سے شاعر تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے وہ اشیاء کے مشترکہ اوصاف کو تلاش کر کے ان کو ایک مربوط شکل میں پیش کرتی ہے۔

۶۔ کوئی خیال، مشاہدات اور خیالات کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا، تخیل کے مواد کے لئے معلومات اور مشاہدات کی ضرورت ہے۔

۷۔ تخیل کی بے اعتدالی سے شاعری میں غیر حقیقی اور مبالغہ آمیز عناصر شامل ہو جاتے ہیں۔

شبلی کے ان تصوّرات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ شاعری کا تمام عمل تخیلہ کی بدولت وجود میں آتا ہے۔ متخیلہ میں دریافت، امتزاج اور اختراع کی صلاحیتیں موجود ہوتی ہیں۔ اس اعتبار سے متخیلہ کے بارے میں شبلی کے یہ تصوّرات کولرج سے ملتے جلتے نظر

آتے ہیں۔ شبلی شاعری اور فلسفہ میں تخیل کی موجودگی کی وجہ سے ہر دو کو ہم رتبہ سمجھتے ہیں۔ یہ بات بظاہر تو درست نظر آتی ہے لیکن اس دلیل کی بنیاد منطقی مغالطے پر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری میں بھی شاعر دریافت، تشخیص اور امتزاج کے ذریعے معنوی صورت گری کرتا ہے اور اس طرح فلسفہ کی غایت بھی حقائق کی دریافت اور ان کا امتزاج ہے۔ ہر دو میں قوتِ متخیلہ کارفرما ہوتی ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ شاعری میں متخیلہ کی کارفرمائی فلسفہ کی نسبت مختلف ہوتی ہے۔ شاعری کی بنیاد غیر عقلی جذبات پر ہوتی ہے اور فلسفہ کا خمیر عقل اور منطق سے اُٹھتا ہے فلسفی کسی حقیقت کی دریافت میں متخیلہ کے ذریعے منطقی روابط استوار کرتا ہے یا ان روابط کو منتشر کر کے نئے روابط کی تعمیر کرتا ہے۔ چنانچہ فلسفہ میں جذباتی قدروں، احساساتی کیفیات اور شعری تلازمات کی گنجائش نہیں ہوتی۔ چنانچہ شاعری اور فلسفہ میں متخیلہ کی موجودگی کے باعث ایک کو دوسرے کا متبادل قرار دینا درست نہیں۔ یوں تو متخیلہ انسان کے ہر فعل میں شامل ہوتی ہے لیکن تخلیقی عمل کے دوران اس کی نوعیت، اہمیت اور طریق کار بدل جاتا ہے۔ اسی طرح تخیل کی بے اعتدالی کا تصور بھی شبلی کی حقیقت نگاری کے نظریات کا پرتو ہے اور اس کی بنیاد شبلی کے اخلاقی تصورات پر ہے کہ تخیل کی بے اعتدالی سے شاعری میں مبالغہ، غیر حقیقت اور جھوٹ شامل ہو جاتا ہے لیکن شبلی اس امر کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ شاعری کی بنیاد ہی مبالغہ پر ہوتی ہے۔ انسانی زندگی کے تجربات اور واقعات کو شاعر من و عن پیش نہیں کرتا بلکہ ترمیم، اضافہ یا تخفیف کے عمل سے انھیں جذباتی 'فوکس' کی شکل دیتا ہے جو حقیقی واقعات

سے جنم لینے کے باوجود متخیلہ کی مدد سے مبالغہ کا رنگ اختیار کر جاتے ہیں۔

بے شک قوتِ متخیلہ تخلیقِ شعر میں بنیادی حیثیت کی مالک ہے تخلیقی عمل میں شاعر کی قوتِ مدرکہ متخیلہ کی بدولت ہی تجربات کا ادراک کرتی ہے۔ اور جب شاعر اپنے تجربے کو تخلیقی نزاکتوں میں تبدیل کرتا ہے تو اس کے اندرونی حصے بھی اسی قوت کے ذریعے شکل وصورت اختیار کرتے ہیں۔ تخلیقی تجربے میں ترتیب، توازن اور تناسب قوتِ متخیلہ کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ شاعر بنیادی طور پر ایک جذباتی مخلوق ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل کے تجربات کو متخیلہ کے ذریعے ہی اپنی گرفت میں لاتا ہے۔ کبھی وہ ماضی کی دنیا میں محو ہو کر حال اور مستقبل کو بجا مجتمع کرتا ہے، اور کبھی ماضی اور مستقبل کو حال کی دنیا میں سمو دیتا ہے۔ بالفاظِ دیگر قوتِ متخیلہ زمانی اور مکانی فاصلوں کی محتاج نہیں ہوتی۔ وہ واقعات اور تجربات جنھیں عملی طور پر یا دوسری وجوہ کی بنا پر محسوس نہیں کیا جا سکتا۔ متخیلہ کی مدد سے انھیں گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ متخیلہ کے اس عمل میں نفسیتی اور واہمہ برابر کے شریک ہوتے ہیں۔

قوتِ متخیلہ شاعر کے اندر ایک جذباتی رویہ پیدا کرتی ہے۔ شاعر اس کے ذریعے تجربات، واقعات اور حقائق کو ایک مخصوص مرکز پر مجتمع کرتا ہے۔ کولرج نے درست طور پر اسے امتزاجی اور طلسماتی قوت سے تعبیر کیا ہے جو وحدت سے دوئی اور دوئی سے وحدت پیدا کرنے کا ملکہ رکھتی ہے۔ شاعر جب متخیلہ کی مدد سے خارجی اور داخلی دنیا کا ادراک کرتا ہے تو اس کے استدلال کا انداز بدل جاتا ہے کیونکہ متخیلہ اشیاء اور حقائق کی ہئیت بدل کر انھیں نئے

طریقے سے مرتب کرتی ہے۔ شاعری میں یہی ترتیب امیج، استعارہ اور تشبیہ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جو جذبے کی پیشکش میں تشبیہ اور استعارے کا اضافہ کرتی ہے۔ شاعران ذرائع سے تجربے میں اضافی کیفیات کو پیدا کرتا ہے۔ تشبیہ، استعارہ اور امیج کی بنیاد قوتِ متخیلہ پر ہے۔ شاعرانہ کی تخلیق سے مختلف واردات کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

اس شعر میں شاعر کی متخیلہ تین مختلف طریقوں سے کارفرما ہوئی ہے: (۱) شاعر کے تجربے کی بنیاد شومیٔ قسمت اور فراق کے احساس پر ہے۔ احساس کی شدت تلازمہ کے ذریعے معانی کا صیغہ اختیار کرتی ہے۔ (۲) متخیلہ کے ذریعے قفلِ ابجد' اور قسمت میں تضاد کا ربط پیدا ہوتا ہے (۳) قفل ابجد اور قسمت کا تضادی تعلق شاعر کی شومیٔ قسمت کی نشان دہی کرتا ہے۔ ہرسہ اجزا میں متخیلہ کی بدولت معنوی وحدت پیدا ہوتی ہے۔ جس طرح قفلِ ابجد' کے حروف ملتے ہی قفل کے حصے ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں اسی طرح شاعر کا محبوب سے قرب اس کی جدائی کی دلیل ہے۔

متخیلہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ مانوس حالتوں اور کیفیتوں کو غیر مانوس اور غیر مانوس کو مانوس حالتوں اور کیفیتوں میں تبدیل کر دیتی ہے اور اس طرح معانی کا نیا قرینہ مرتب کرتی ہے اور جس کا طریقِ استدلال حقیقی زندگی سے

مختلف ہوتا ہے۔ غالبؔ کا شعر ہے ؂

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پرزنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں

عام مشاہدہ یہ ہے کہ عاشق کی محویت اسے اجازت نہیں دیتی کہ وہ رقیب کے وجود کو برداشت کر سکے۔ لیکن اس شعر میں شاعر نے زنانِ مصر کو زلیخا کا رقیب نہیں بنایا اور زلیخا ان سے ناخوش نہیں کیونکہ ان کا بھی ماہِ کنعاں میں محو ہونا اس کے حسن کی دلیل ہے کہ وہ اس قدر جمیل ہے کہ اس کا جمال کا نظارہ صرف عاشق ہی نہیں کرتا بلکہ دوسرے بھی اس میں محو ہیں۔ شاعر نے رقیب کے معین تصور کو تخیلہ کی مدد سے ایک نئے سیاق و سباق میں پیش کیا ہے۔

تخیلہ ایک ایسی معجز اثر قوت ہے جو کم و بیش ہر انسان میں موجود ہوتی ہے۔ لیکن شاعر میں اس کی موجودگی کے درجات عام انسان کی نسبت زیادہ ہوتے ہیں۔ تجربے کے ادراک سے اظہار تک قوتِ متخیلہ کی شرکت ایک ناگزیر حقیقت ہے۔ شاعری میں ادراک، صورت گری، دریافت، امتزاج، شیرازہ بندی، نئی ترتیب وغیرہ .... یہ سب کچھ متخیلہ کی بدولت معرضِ وجود میں آتے ہیں۔

شاعرانہ آہنگ

شاعری میں وزن کی اہمیت کو کم و بیش ہر نقاد نے تسلیم کیا ہے۔ بوطیقا میں اگرچہ ارسطو وزن کو شاعری کا بنیادی عنصر نہیں سمجھتا لیکن آہنگ اور نغمگی کو شاعری کا وصف قرار دیتا ہے۔ عام طور پر شاعری اور نثر میں وزن خطِ امتیاز قائم کرتا ہے لیکن آہنگ صرف شاعری کی میراث ہی نہیں بلکہ اعلیٰ درجے کی نثر میں بھی آہنگ موجود ہوتا ہے۔ نثری آہنگ کو صرف وجدانی اور ذوقی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے اور اس کا منطقی تجزیہ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ شاعری میں عروضی آہنگ تواتر کے ساتھ واضح ہوتا ہے، نثر میں آہنگ مخصوص حالتوں میں پیدا ہوتا ہے۔ لیکن شاعری میں آہنگ کا وجود ناگزیر ہوتا ہے۔

شاعری میں آہنگ کیونکر پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایک وضاحت طلب مسئلہ ہے۔ یوں تو انسانی زندگی کا ہر فعل تحرک سے عبارت ہے۔ زندگی کے مظاہر

کسی نہ کسی حرکت کے مالک ہوتے ہیں۔ دل کی دھڑکن، سانس کا تواتر، پانی کی صدا، چلتے وقت انسانی اعضا کی حرکت میں ایک طرح کے حرکی تواتر کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ معین اوقات کے بعد حرکات کا تواتر ایک قسم کے آہنگ کو پیدا کرتا ہے۔ اس نوعیت کا آہنگ یکسانیت اور میکانکیت کا حامل ہوتا ہے۔ یہی آہنگ جب تخلیقی تجربے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا ہے تو وہ زیادہ لچکدار اور فعال شکل اختیار کرتا ہے۔ یوں تو ہر شخص میں آہنگ اور نغمگی کا احساس کسی نہ کسی حد تک موجود ہوتا ہے مگر وہ اس کی نزاکتوں سے آگاہ نہیں ہوتا۔ نغمہ اور موسیقی اس کے اندر بھی جذباتی ردِ عمل کو پیدا کرتی ہیں اور وہ خوش آہنگ نغمگی اور بھونڈی اصوات میں تمیز بھی قائم کرسکتا ہے لیکن اس کی جمالیاتی حس کی کارکردگی صرف ردِ عمل تک محدود ہوتی ہے۔ وہ آہنگوں کو تخلیقی طور پر استعمال کرنے کی قدرت نہیں رکھتا۔ عام انسان کے برعکس شاعر میں نغمگی اور آہنگ کی حس زیادہ شدید اور فعال ہوتی ہے وہ الفاظ کے ذریعے منتشر اصوات کو ایک سکیم کے تحت مرتب کرکے نغمگی کی تخلیق کرسکتا ہے۔ آہنگ اور موسیقی کا تعلق انسان کے حیاتی نظام سے ہے۔ انسانی زندگی کے بطن میں متنوع آہنگ موجود ہوتے ہیں اور وہ ان آہنگوں میں جذباتی طور پر کسی نہ کسی طریقے سے شرکت کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ جب موسیقی کی کوئی دُھن سُنتا ہے تو اُنگلی یا پاؤں بجاکر اس میں شرکت کرتا ہے۔ اس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ موزوں اصوات کی جھنکار سے جذباتی ردِ عمل پیدا ہوجانا ایک لازمی امر ہے۔ ایک عام انسان اور قاری کا موسیقی اور نغمگی سے تعلق ردِ عمل کا ہے لیکن شاعر الفاظ کے ذریعے نغمگی اور آہنگ کی تخلیق کرتا ہے۔

شاعری میں آہنگ کی ضرورت کی کئی ایک وضاحتیں کی جاسکتی ہیں۔ شاعری کا تعلق الفاظ سے ہے۔ الفاظ مختلف اصوات کے مالک ہوتے ہیں۔ تخلیقی تجربے کے تحت جب شاعر الفاظ کو مخصوص ڈیزائن کے تحت استعمال کرتا ہے تو ان کی ترتیب سے کوئی نہ کوئی غنائی پیرایہ مرتب ہوتا ہے۔ اس غنائی پیرائے کا تعلق تجربے اور اس کے اظہار سے ہوتا ہے۔ شاعر کا مافیہ تخلیقی عمل میں اپنا اظہار منظم طریقے سے کرتا ہے۔ مافیہ کے اندرونی پیچ و خم داخلی آہنگ کے مالک ہوتے ہیں اور اپنے بھرپور اظہار کے لئے الفاظ کے صوتی پیرائے کا جزو بن جاتے ہیں۔ شاعر اس آہنگ کو نمایاں کرنے کے لئے الفاظ کو مرتب کرتا ہے۔ الفاظ کی صوتی تنظیم اس کی معنوی تعمیر بھی کرتی ہے۔ اس اعتبار سے کسی شعری تخلیق کے صوتی پیرائے کو اس کے معنوی حصے سے منقطع نہیں کیا جاسکتا الفاظ کی اصوات بھی ان کے معانی کا جزو ہوتی ہیں۔ ایک طرف تو الفاظ سیاق و سباق کے ذریعے اپنی معنویت کو نمایاں کرتے ہیں۔ دوسری طرف الفاظ کا صوتی پیرایہ معنویت کے جمالیاتی پیرائے کو نقش کرتا ہے۔ چنانچہ اس لحاظ سے شاعری کے مطالعے اور تنقید میں اس کے صوتی لب و لہجہ کو نظرانداز کرنا ممکن نہیں۔ شاعری میں آہنگ کی تنظیم کے لئے ضابطوں اور قواعد کی موجودگی اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ شعری آہنگ منظم ہونا چاہیئے۔

شاعری میں منظم آہنگ نسبتاً ترقی یافتہ دور سے عبارت ہے۔ ابتدائی لوک گیتوں اور رزمیوں کی بنیاد عروضی آہنگ کی بجائے موسیقی کے آہنگ پر ہوتی تھی۔ امتدادِ زمانہ سے جب شاعری ایک مستقل فن کی شکل اختیار کر گئی تو

اس کے قواعد و ضوابط بھی مخترع ہونے لگے۔ انہی ضابطوں نے بتدریج عروض کی شکل اختیار کی۔ اردو شاعری میں آہنگ اور وزن کا تصور فارسی کے ذریعے عربی سے مستعار ہے۔ قدیم عروضیوں نے عروض کے جو سلسلے قائم کئے ہیں کم و بیش ہر شاعر نے ان کی پابندی کو ضروری سمجھا ہے۔ عروضی آہنگ کی بنیاد مختلف طور پر ہے اور ہر بحر اصوات کے ایک خاص پیٹرن کو پیش کرتی ہے۔ شاعر ان صوتی پیٹرن کی پیروی کرتے ہوئے شعری تخلیق کا پیرایہ مرتب کرتا ہے۔ شعری آہنگ کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) عروضی آہنگ (۲) نامیاتی آہنگ۔ شعر یا نظم کا مکمل صوتی پیرایہ ہر دو آہنگوں کے امتزاج سے ترتیب پاتا ہے۔ عروض کی پیروی سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے وہ نمایاں اور واضح ہوتا ہے اور تقطیع کے ذریعے اس کی پیمائش کی جا سکتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس نامیاتی آہنگ غیر مرئی ہوتا ہے۔ نامیاتی آہنگ کا تعلق شعری مواد سے ہوتا ہے۔ تخلیق کے دوران شاعر جس طرح خیال کو مرتب کرتا ہے، اور مختلف اجزاء میں جو وحدت پیدا کرتا ہے، اس کے نتیجے کے طور پر نامیاتی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ الزبتھ ڈریو لکھتی ہے: نامیاتی آہنگ وزن کے آہنگ کی طرح باقاعدہ اور متواتر نہیں ہوتا۔ اس کا انحصار شعر میں وجدان کی قدر و قیمت اور معیار پر ہوتا ہے۔ شاعری میں عروضی اور نامیاتی آہنگ کی مطابقت سے غنائی پیرایہ تیار ہوتا ہے۔ ہر دو میں تضاد یا تنافر صوتی پیرائے کو بدہیئت بنا دیتا ہے۔ عروضی آہنگ کافی حد تک شعوری ہوتا ہے۔ باہنر اور مشاق شاعر کے ذہن میں بحور کے صوتی پیرائے مختلف BEATS کی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ اساتذہ نے مختلف بحور کو

مختلف کیفیتوں کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے۔ مثلاً رباعی کی بحر میں مثنوی یا بحرِ متقارب میں قصیدے کی تخلیق اساتذہ کے قریب مستحسن نہیں سمجھی گئی۔ کیونکہ مختلف کیفیتوں کو مخصوص بحور کے ذریعے پیش کرنے کی رسم کلیے اور قاعدے کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ بالفاظِ دیگر ہر بحر کا کیفیاتی اور صوتی پیرایہ متعین ہے۔ عروضی آہنگ کا یہ تصور قدامت پر مبنی ہے۔ بحر کا استعمال اور اس کے ذریعے صوتی تاثر پیدا کرنے کا انحصار شاعر کے فنی ملکہ پر ہوتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ساقی نامہ کا صوتی پیرایہ آہنگ کے تصور کو سمجھنے کے لئے ایک اہم مثال ہے۔ اقبال نے بحرِ متقارب کو استعمال کیا ہے۔ اس بحر کا صوتی تاثر بہت تیز اور نمایاں ہوتا ہے لیکن اقبال نے اپنے تجربے کی مناسبت سے اسی بحر کے ذریعے صوتی VARIATIONS پیدا کی ہیں۔

نظم کے قافیہ کے زیر و بم سے اس کا صوتی پیرایہ اور آہنگ متغیر ہوتا رہتا ہے بالفاظِ دیگر شاعر نے بحرِ متقارب کو اس لچک دار طریقے سے استعمال کیا ہے کہ اس کا روایتی سپاٹ پن معدوم ہو گیا ہے۔

شاعری میں آہنگ کی موجودگی جمالیاتی انبساط کے علاوہ فنی اعتبار سے بھی بڑی اہم ہوتی ہے۔ شاعری میں نغمگی اور موسیقیت قاری کے دل و دماغ میں محویت پیدا کرتی ہے۔ الفاظ کا آہنگ وقتی طور پر اس کے ذہن کو خارجی اصوات سے منقطع کر دیتا ہے اور جذبات کو ہنگامی طور پر اس سطح پر لے جاتا ہے جہاں ان میں متاثر ہونے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ شعر کی نغمگی اور موسیقیت قاری میں جمالیاتی انبساط پیدا کر کے اسے ردِ عمل کے لئے آمادہ کرتی ہے۔

شاعری میں آہنگ صرف عروضی پابندی کا نام نہیں بلکہ یہ ایک وسیع تر تجربہ ہے تخلیقِ شعر میں مناسب بحور کی جستجو دراصل نامیاتی آہنگ کے موزوں اظہار کا ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ شعر کا صوتی پیرایہ ہر دو آہنگوں کی مطابقت سے ترتیب پاتا ہے۔ شعری آہنگ سے مراد تخلیقی تجربے کی وہ تمام حرکت ہے جسے الفاظ پیش کرتے ہیں۔ یہ حرکت صرف اصوات کی نہیں ہوتی بلکہ زبان کے کلی سانچے کی ہوتی ہے جسے ایک مخصوص مقصد کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ شاعر خواہ مروجہ آہنگوں کی مدد سے شعر کی تخلیق کرے یا ان سے انحراف کرنا چاہتا ہو، ہر حالت میں اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسا VERBAL RYTHEM تخلیق کرے جو نامیاتی آہنگ کی تمام تر کلیت کو اپنے اندر سمولے۔ فنی اعتبار سے آہنگوں کی بدولت ہی جذبہ گرفت میں آتا ہے۔ یہ جذبے کی قوت کو بیک وقت بڑھاتے بھی ہیں اور انھیں مناسب حدود میں پابند بھی رکھتے ہیں۔ یہ امر مسلمہ ہے کہ شاعری میں آہنگ وزن کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ تخلیقِ شعر میں مروجہ بحور اور صوتی سانچوں سے شاعر جس قدر بھی انحراف کرے وہ کوئی نہ کوئی صوتی سکیم تخلیق کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ شعر یا نظم کی صوتی سکیم شاعر کے تجربے کو منظم کر کے اس کے اجزا میں وحدت پیدا کرتی ہے۔ شعری آہنگ کا تعلق اس کی داخلی تنظیم سے ہوتا ہے۔ شاعر کے تخلیقی شعور میں آہنگ اور اصوات کا تصور ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ تخلیقی تجربے کے دوران وہ ان اصوات کو امتزاجی عمل کے ذریعے نیا لب و لہجہ عطا کرتا ہے۔ رچرڈز لکھتا ہے کہ آہنگ کا اصل وجود الفاظ کی بجائے ان سے پیدا شدہ

ردِ عمل سے ہوتا ہے۔ آہنگ میں وزن کا اضافہ صوتی تکرار کی بدولت توقعات کو جنم دیتا ہے۔ اس طرح شعر کا صوتی پیرایہ تکمیلی مراحل طے کرتا ہے۔ آہنگ کا تواتر اور تکرار بتدریج قاری کے حواس کو گرفت میں لے کر متاثر کرتا ہے۔ شاعرانہ آہنگ سے لطف اندوز ہونے اور اس کی معنویت کو پانے کے لئے شعری تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک اعتبار سے آہنگ کا وجود قاری کے ذہن میں موجود ہوتا ہے۔ شاعر شعری تخلیق کے ذریعے قاری کے ذہن میں موجود آہنگ کو بیدار کر کے اس کی وضع قطع معین کرتا ہے۔ شعری تخلیق میں شاعر کے سوچنے کا آہنگ شعری آہنگ کی صورت میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ شاعر کے تجربے اور قاری کے ردِ عمل میں یگانگت اسی آہنگ کی بدولت پیدا ہوتی ہے۔

شاعری میں آہنگ کا دار و مدار الفاظ کی در و بست پر ہوتا ہے۔ الفاظ کی اصوات ان کے معانی کا لازمی جزو ہوتی ہیں۔ الفاظ میں نغمگی سیاق و سباق کی بدولت پیدا ہوتی ہے۔ کوئی لفظ اپنے طور پر خوش آہنگ یا غیر خوش آہنگ نہیں ہوتا۔ البتہ الفاظ کے مترنم اور غیر مترنم ہونے میں درجات کا فرق ہوتا ہے۔ الفاظ میں نغمگی شاعر کی صناعی اور ترکیب استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعر شعری تخلیق میں فضابندی کے ذریعے اس کا صوتی پیرایہ تشکیل کرتا ہے۔ ہر لفظ کی اپنی انفرادی صوت ہوتی ہے۔ شعر یا نظم میں آس پاس کے الفاظ ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے ہوئے ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں۔ الفاظ کے سلسلے آپس میں گھل مل کر مجموعی طور پر صوتی سانچہ مرتب کرتے ہیں۔ چنانچہ آہنگ کا مطالعہ کرتے وقت الفاظ کے باہمی رشتوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

شاعری میں عروض کا استعمال اور اس سے پیدا شدہ آہنگ کی بندش ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔ ارسطو پہلا ادبی نقاد ہے جس نے وزن کو شاعری کی بنیاد قرار نہیں دیا۔ اردو تنقید میں بھی حالیؔ نے ارسطو کی پیروی کرتے ہوئے وزن کو شاعری کی ماہیت میں شامل نہیں کرتے۔ لیکن اس حقیقت سے متفق نظر آتے ہیں کہ وزن کے استعمال سے شعر میں تاثیر اور اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ ملارمے لکھتا ہے کہ وزن یا موزونیت شاعری کے لئے ضروری نہیں۔ اس کے نزدیک شاعری میں وزن محض اتفاقی عنصر ہے۔ وہ شاعری کی بنیاد توازن اور آہنگ کی انسانی جبلت پر رکھتا ہے۔ ارسطو کے یہ نظریات متنازعہ فیہ ہیں۔ ارسطو کے بعد مغرب اور مشرق میں جو شاعری تخلیق ہوئی وہ اس کے وزن کے نظریے کی تردید کرتی ہے۔ بے شک شاعری میں اگر عروضی آہنگ کو منہا بھی کر دیا جائے تو اس میں آہنگ کے عنصر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ کے ذریعہ جذباتی کیفیات کا اظہار کسی نہ کسی صوتی پیرایے کو جنم دیتا ہے۔ عروضی پابندیاں صوتی پیرایے کو منظم کرتی ہیں۔ البتہ نئے مشرقی اور مغربی شعرا نے کلاسیکی عروض کی جبریت کو کلی طور پر قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ کلاسیکی عروض کی شدید پابندی کے خلاف یہ دلیل دی جاتی ہے کہ عروض غنائی اور صوتی پیراؤں کی معین شکلیں ہیں۔ انہی کی حدود متعین ہیں۔ شعری آہنگ میکانکی ہونے کی بجائے حرکی ہوتا ہے۔ عہدِ حاضر کی جدید زندگی نے انسانی زندگی میں نئے آہنگوں، اصوات اور حرکی زیر و بم کو شامل کر دیا ہے۔ انسانی زندگی میں نئے آہنگ در آئے ہیں۔ آج کے انسان کی جذباتی صورتِ حال کے اظہار کے لئے پہلے سے معین ضابطوں

کی پیروی نہیں کرتی۔ علاوہ ازیں یہ ضروری نہیں کہ شاعر کی واردات آہنگ کے اسی قالب میں ڈھلے جو پہلے سے معین ہے۔ اس کے آہنگ کا تصور یا جس طرح وہ آہنگوں کا ادراک کرتا ہے، وہ کلاسیکی صوتی پیرایے سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں چنانچہ شاعری میں آہنگ وجدانی اور تخلیقی کیفیتوں میں خود بنتا اور بگڑتا ہے۔ اس نظریے کے پیش نظر شعرا نے کلاسیکی صوتی پیرایوں سے سختی سے پابندی کرنے کی بجائے CADENCE کو شاعری کی بنیاد بنا کر کامیاب تجربات کئے ہیں۔ اردو شاعری میں بھی عظمت اللہ اور آزاد نظم گو شعرا نے وزن کے کلاسیکی تصور سے انحراف کرنے کی کوشش کی ہے۔ کلاسیکی آہنگ کے خلاف یہ دلائل کافی حد تک نتیجہ خیز ہیں۔ لیکن ان تجربات کے باوجود شاعری میں آہنگ اور موسیقیت کا عنصر بدستور قائم رہا ہے۔ بیشک شاعری میں آہنگ کا وجود اس کا ایک لازمی جزو ہے اور یہ ضروری نہیں کہ آہنگ کلاسیکی عروض کا نتیجہ ہی ہو۔ شعر یا نظم کا آہنگ اگر صوتی اعتبار سے موزوں کیفیت پیدا کر سکا ہے تو وہ اپنے طور پر کامیاب ہے۔

شاعر عروضی وزن کی بجائے جذباتی شدت اور تجربے کے آہنگ سے شعری تخلیق کا صوتی پیرایہ تعمیر کر سکتا ہے۔ لیکن آہنگ کی تخلیق کا یہ مقصد بڑی صناعی اور مہارت کا متقاضی ہے۔ نئے اردو شعرا نے آزاد نظم کی ہیئت میں آہنگ کے جو نئے تجربات کئے ہیں وہ اپنے طور پر آہنگ کے نئے جامع تصور کی نشاندہی کرتے ہیں۔ وسیع تر معانی میں آہنگ کو شاعری کا ضروری جزو قرار دیا جا سکتا ہے۔ شاعری کی تخلیق میں وزن اور آہنگ اس کا ناگزیر

حصّہ ہوتے ہیں۔ الفاظ کی موسیقیت شعر کی نغمگی میں اضافہ کرکے تاثیر کے عنصر کو زیادہ محکم کرتی ہے۔ اگر شاعر شعری تخلیق میں نغمگی اور موسیقیت کے عنصر کو اس کے دوسرے اجزا سے زیادہ اہمیت دیتا ہے تو یہ ممکن ہے کہ اس کا تجربہ موسیقیت اور غنائیت کے رنگ و آہنگ میں دب کر رہ جائے۔ نغمگی اور موسیقیت کو تخلیق میں ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے سے اس کے دیگر اجزا میں تناسب قائم نہیں رہتا۔ مؤثر اور کامیاب شعری تخلیق میں آہنگ کو دیگر اجزا کا "نامیاتی جزو" ہونا چاہیے تاکہ آہنگ کی قدروقیمت تجربے کی معنویت کے ساتھ اُجاگر ہو سکے۔

اِستعارہ

استعارے کی کئی ایک تفسیریں کی جاسکتی ہیں۔ کلاسیکی تنقید میں استعارے کی حیثیت علمِ بیان کے ایک اہم رُکن کی ہے۔ اس کی بدولت کلام میں تاثیر اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر استعارہ کلام کا زیور ہے۔ استعارے کی یہ تشریح نامکمل اور سطحی تصور پر مبنی ہے۔ اردو تنقید میں شبلی کو ایک اعتبار سے اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے استعارے کی باقاعدہ تشریح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ شبلی کے تصورات بھی قدیم مشرقی تنقید سے ماخوذ ہیں لیکن اس کے باوجود انھوں نے استعارے کی ضرورت اور ماہیت کے بارے میں بعض اہم خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مگر انھوں نے بھی استعارے کی معجز اثر قوتوں کا سیر حاصل جائزہ لینے کی بجائے استعارے کی تشریح صرف تشبیہ کے حوالے سے کی ہے۔ استعارے کے بارے میں جدید تصورات کا جائزہ لینے سے پہلے استعارے کی شرح اور اس کے ماخذ کا جائزہ استعارے کی بحث میں ایک

ناگزیر ضرورت ہے۔

دراصل استعارے کا ماخذ تشبیہ ہے اور تشبیہ کا مقصد مماثلت یا مشابہت کو پیدا کرنا ہے۔ شاعری یا گفتگو میں مشبہ کے اوصاف یا اس کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کے لئے اس کا تقابل مشبہ بہ کی خصوصیات سے کیا جاتا ہے۔ تشبیہ، مشبہ اور مشبہ بہ میں مماثلت کا رشتہ معانی کا قرینہ پیدا کرتا ہے۔ یوں تو استعارے کی بنیاد بھی مشابہت پر ہوتی ہے۔ لیکن ہر دو میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کو روبرو کر کے مشابہت کو اُجاگر کیا جاتا ہے اس کے برعکس استعارے میں مشبہ کو منہا کر کے مشبہ بہ کے ذریعے مشبہ کے اوصاف کو روشن کیا جاتا ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے ؎

نازکی اُس کے لب کی کیا کہئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

اس شعر میں لب کی نزاکت کو روشن کرنے کے لئے شاعر نے اسے گلاب کی پنکھڑی سے تشبیہ دی ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ میں 'کی سی' کی بدولت رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ دراصل 'کی سی' مشابہت کو نمایاں کرتی ہے۔ اس شعر میں اگر مشبہ کو غیر حاضر تصور کر کے گلاب کی پنکھڑی سے نازک لبوں کا تصور قائم کیا جائے تو مفہوم کا یہ قرینہ استعاراتی ہوگا۔ مشبہ بہ کو مشبہ کے قائم مقام معانی میں استعمال کرنے سے معانی کی سطح میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ جب کسی وصف کو کسی معروض یا اسم کے قائم مقام معانی میں استعمال کیا جائے تو اسے استعارے سے تعبیر کرتے ہیں۔ تشبیہ میں شاعر مماثلت کو مانند، مثل، کا سا، کی سی اور ایسے، جیسے

معاون الفاظ سے پیش کرتا ہے۔ اور دو اشیا یا اوصاف کا آپس میں موازنہ کرتا ہے۔ لیکن استعارے میں مشابہت کے درمیانی رشتہ کو قائم کرنے کے لئے معاون حروف کی ضرورت نہیں رہتی بلکہ قاری کا ذہن مشبہ بہ کے اوصاف اور مشابہت سے مشبہ کا تصور قائم کرتا ہے۔ تشبیہ اور استعارے میں ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ تشبیہ میں الفاظ کو لغوی معانی میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن اس کے برعکس استعارے میں لغوی معانی کی بجائے الفاظ کو محاکاتی طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگرچہ تشبیہ اور استعارے کا ماخذ مشابہت ہے لیکن اس کے باوجود ہر دو کے استعمال سے دونوں میں فرق قائم ہو جاتا ہے۔ تشبیہ کو استعارے کی بنیادی اور ابتدائی شکل کہا جا سکتا ہے۔ استعارہ ایک لسانی عمل ہے جو زبان کے تعمیری عمل کو ظاہر کرتا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عام گفتگو اور تخلیق شعر میں تشبیہ اور استعارے کے استعمال کی ضرورت کیونکر پیش آتی ہے۔ اگر شاعر یا مقرر اپنے مافی الضمیر کا اظہار براہ راست انداز سے کر سکتا ہے تو وہ تشبیہ اور استعارے کو کام میں کیوں لاتا ہے ؟ —— شبلی اس کا یہ جواب دیتے ہیں کہ اکثر موقعوں پر تشبیہ یا استعارہ سے کلام میں جو وسعت اور زور پیدا ہوتا ہے وہ کسی اور طریقے سے پیدا نہیں ہو سکتا۔ ۲۔ بعض موقعوں پر جب شاعر کوئی غیر معمولی دعویٰ کرتا ہے تو اس کے ممکن الوقوع ثابت کرنے کے لئے تشبیہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ۳۔ جب کسی نازک اور لطیف چیز یا حالت کا بیان کرنا ہوتا ہے تو الفاظ اور عبارت کام نہیں دیتے ...... ایسے موقعوں پر شاعر کو تشبیہ سے کام لینا پڑتا ہے۔ ۴ ...... یہ چیزیں

(تشبیہ اور استعارہ) شاعری بلکہ عام زبان آوری کی خط وخال ہیں جن کے بغیر انشا پردازی کا جمال قائم نہیں رہتا۔ ایک عامی سے عامی بھی جب جوش یا غیظ وغضب سے لبریز ہوجاتا ہے تو جو کچھ اس کی زبان سے نکلتا ہے استعارات کا قالب بدل کر نکلتا ہے ..... استعارہ در اصل فطری طرزِ ادا ہے۔"

شبلی نے مبہم اور ایک حد تک واضح طریقے سے تشبیہ اور استعارے کے منصب کی تشریح کی ہے۔ شبلی کی ان تصریحات کے باوجود استعارے کی وضاحت کی گنجائش باقی رہتی ہے ..... عام گفتگو میں اپنے مافیہ کے اظہار کے لئے ہم بلا تکلف استعارہ سازی سے کام لیتے ہیں لیکن ہم اس عمل کے اتنے عادی ہوچکے ہیں کہ لاشعوری طور پر اسے بروئے کار لاتے ہوئے بھی اس کے عمل سے آگاہ نہیں ہوتے۔ یوں تو زبان کا ہر لفظ بجائے خود استعارے کا درجہ رکھتا ہے۔ یعنی جب ہم آگ، پانی، ہوا، پھول وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو یہ الفاظ بجائے خود کسی مفہوم کے حامل نہیں ہوتے بلکہ مختلف عناصر اور مصرو فیات کی لسانی شکلیں ہیں۔ جب لفظ پانی استعمال کیا جاتا ہے تو چشمِ تصوّر کے سامنے ایک بے رنگ اور سیال مادہ آجاتا ہے۔ علی الترتیب ہر اسم یا وصف کسی معروض کا قائم مقام ہوتا ہے۔ گفتگو اور تخلیقِ ادب میں جب انہیں حروف کا استعمال کیا جاتا ہے تو در اصل ہم تکلم اور تحریر میں استعارے سے کام لے رہے ہوتے ہیں۔ زبان استعاروں کے اجتماع کا نام ہے جسے صرف ونحو کے ذریعے معنویت کے رشتے میں پرو دیا جاتا ہے۔ ادبی اور غیر ادبی استعاروں میں یہ فرق ہے کہ ادبی استعارے شعوری کوشش سے خلق کئے جاتے ہیں اور وہ مختلف داخلی تجربات کے

حاصل ہوتے ہیں۔ غیر ادبی استعارے معاشرتی ضرورتوں کے تحت جنم لیتے ہیں جن میں کثرت استعمال سے استعاریت ختم ہو جاتی ہے اور جو بتدریج استعاراتی معنوی قرینے سے لغوی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کے معنوی کونے کھدرے اور تلازماتی رشتے گھِس جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہم لفظ یا کسی اسم کو استعاراتی انداز میں استعمال کرتے ہوئے بھی اس کا مفہوم لغوی طور پر اخذ کرتے ہیں۔ مثلاً لفظ 'پانی' سن کر ذہن اس کے تلازماتی سلسلوں میں نہیں کھو جاتا اور نہ ہی پانی کی ماہیت یا اس کے تصور کی جستجو کرتا ہے، بلکہ پانی، ایک حاجت کی تکمیل' یا ایک معروض کے طور پر ذہن میں ابھرتا ہے۔ گفتگو میں استعاروں کو معین معانی میں استعمال کیا جاتا ہے اور ان کی ضرورت محض افادی ہوتی ہے۔ جب استعارے کی معنوی سطح محدود ہو جاتی ہے تو ہم انہیں مردہ استعاروں سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ ان میں نئے "رشتے" تعبیر کرنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔

ان دلائل کے حوالے سے شبلی کے محولہ بالا نظریات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جب شاعر تجربے کے اظہار کے لئے موجود ذخیرۂ الفاظ اور تراکیب میں اظہار کی صلاحیت نہیں پاتا تو وہ تشبیہ اور استعارے کے ذریعے لسانی مرکبات تیار کرتا ہے اور وہ ان وسائل کی بدولت اپنے تجربے پر دسترس حاصل کرتا ہے۔ تشبیہ اور استعارہ اس وقت جنم لیتے ہیں جب فنکار میں جذباتی شدت جنم لیتی ہے۔ غیظ و غضب میں بقول شبلی جو کچھ زبان سے نکلتا ہے، استعارے کا قالب بدل کر نکلتا ہے۔ استعارہ اس لئے فطری طرز ادا ہے کہ اس کا تعلق انسان کے جذباتی پہلو سے ہے۔ وہ اپنے تجربے کے بلیغ اور مؤثر اظہار کے لئے اسے

بروئے کار لاتا ہے۔ بالفاظِ دیگر شاعری کا تعلق چونکہ انسانی جذبات سے ہے اس لئے وہ شاعری کا ناگزیر حصّہ ہیں چنانچہ شبلی کا یہ کہنا کہ تشبیہ اور استعارہ کے بغیر انشا پردازی کا جمال قائم نہیں رہتا، ان کے مذکورہ بالا نظریات کی ضد ہے۔ کیونکہ استعارے کا مقصد صرف جمالیاتی اظہار نہیں بلکہ اس کی اصل غایت تجربے کا مخصوص طریقے سے ادراک اور ترسیل ہے۔

مغربی تنقید میں بھی ارسطو سے لے کر عہدِ جدید تک استعارہ شعرا نقادوں اور ماہرِ لسانیات کے مطالعے کا موضوع رہا ہے۔ عہدِ حاضر میں استعارے کی تفسیریں اس قدر وسیع ہو گئی ہیں کہ استعارہ علم بیان کا محض ایک رکن ہونے کی بجائے لسانی تعمیر اور تخلیقی تجربے کا ایک بنیادی ذریعہ قرار پایا ہے۔ شبلی نے استعارے کے جن پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے وہ براہِ راست ارسطو سے ماخوذ ہیں۔ ارسطو کے نزدیک استعارہ غیر مماثل اشیا میں مماثلت کے وجدانی ادراک کا نام ہے۔ بالفاظِ دیگر اشیا، اوصاف اور موجودات میں مماثلت کے معروضی رشتے سے استعارے کا خمیر اُٹھتا ہے۔ یہ ایک ایسا ذریعہ ہے جس میں شاعر کی متخیلہ اوصاف کی دُنیا، سیاحت کرتی ہے اور انسانی حیات اور تجربے کے مخفی منطقوں کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ اور اس عمل میں مشابہتوں اور مماثلتوں کے وہ رشتے منظرِ عام پر لاتی ہے جو عام طور پر نگاہ سے مخفی ہوتے ہیں، یا جنہیں غیر اہم سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ استعارے کا یہ تصور استعارہ سازی کو تخلیقی تجربے پر محیط کر دیتا ہے۔ یعنی اس کی بدولت شاعر انسانی تجربے کے غیر مرئی زاویوں کو مرئی سطح پر لا کر تجربے کے گمبھیر ہونے کا احساس دلاتا ہے۔

"استعارہ شاعر کے ادراک اور اظہار کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے توسط سے شاعر خارجی اور باطنی دنیاؤں میں علاقہ قائم کرتا ہے۔ وہ استعاراتی لب ولہجہ سے اپنے غیر عقلی تجربات کو حقائق اور منطق کی دنیا میں لاکر ہر دو کے تضاد سے معانی کا اسلوب قائم کرتا ہے۔ شاعر کی تخلیق دو طرفہ تماشا ہے۔ بعض دفعہ جذبات اور احساسات اظہار کے لئے متبادل معروضات یا اوصاف تلاش کرتے ہیں اور شاعر کی محسوساتی دنیا خارج کے مظاہر کی صورت اختیار کرتی جاتی ہے۔ شاعر غیر مرئی سے مرئی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ مرئی دنیا غیر مرئی کی قائم مقام بن جاتی ہے۔ یا جب کبھی خارجی معروضات یا اوصاف شاعر کے تخلیقی تجربے کا محرک بنتے ہیں، تو یہ معروضات اور اوصاف اپنے فوری وجود کو کھو کر استعارے کی شکل میں شاعر کے تجربات کی کلید بنتے ہیں۔ شاعر کے اندر مبہم احساسات اور تجربات ان خارجی استعاروں کے ادراک سے نئے تجربات کا در کھولتے ہیں۔ اس طرح مرئی دنیا غیر مرئی کا جزو بن کر اتصال کی ایک نئی سطح تیار کرتی ہے۔ تجربات لسانی اشکال کی صورت میں استعاروں کی تعمیر کرتے ہیں۔ استعارہ سازی کا عمل اس حالت میں انسانی تجربے کی تنظیم اور ترتیب کا کام سرانجام دیتا ہے۔

ان لسانی اشکال کا آغاز تو مماثلت اور مشابہت کے فوری ادراک سے ہوتا ہے اور تشبیہ کے علی الرغم الفاظ TRANSFERED SENSE میں استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن جلد ہی یہ عمل لسانی تعمیر کی شکل اختیار کرکے زبان کے اظہاریاتی اسلوب میں اضافہ کرتا ہے۔ بعض نئے تصورات کے مطابق استعارہ دراصل

زبان کے توسیعی استعمال کا نام ہے۔ یعنی استعارہ زبان کے معین معانی سے غیر معین معانی کی طرف سفر کر کے زبان میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ مروجہ ذخیرۂ الفاظ اعلیٰ استعاروں کی بدولت زبان میں معانی و وسعت حاصل کرتا ہے۔ لفظ اپنے طور پر معین و محدود ہوتے ہیں لیکن استعارے کی سان پر اس کے تلازماتی رشتے منکشف ہوتے ہیں۔ ہر تلازمہ دوسرے تلازمے کو جنم دیتا ہے۔ یہ سلسلہ جاری رہ کر اس انتہا تک پہنچتا ہے کہ استعارے کی بدولت الفاظ کے گرد معانی اور تلازمات کی دبیز تہیں ہالے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ اس اسلوب سے لفظ کا معنی وہ نہیں رہتا جو لغت میں رائج ہوتا ہے بلکہ اس کا قرینہ شاعر کے ہاتھوں ہی مرتب اور معین ہوتا ہے۔ غالبؔ کا شعر ہے ؎

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

اس شعر میں استعارے کی نوعیت استعارے کے مروجہ تصور سے مختلف ہے۔ غالبؔ نے اس شعر میں اپنے جذباتی سیاق و سباق کے حوالے سے تنہائی کا ایک بھرپور استعارہ تعمیر کیا ہے اگرچہ اس کی نوعیت صرف کیفیاتی ہے۔ اس میں بظاہر کاوالوہار کی سخت جانی اور جوئے شیر کی تلمیح کو استعمال کیا ہے۔ لیکن ہر دو کو اپنے جذباتی سیاق و سباق سے یکجا مرتب کر کے ناامیدی، صبر اور تنہائی کا استعارہ مرتب کیا ہے۔ مصرعِ اول میں اپنی تنہائی اور سخت جانی کو کاوا لوہار کی سخت کوشی سے تشبیہ دی ہے اور مصرعِ ثانی میں صبح کو شام ہوتے ہوئے دیکھنے میں فرہاد کا استقلال اور سخت جانی کا تذکرہ ہے۔ غالبؔ نے ہر دو مصرعوں

میں اپنا (مشبہ) کا ذکر نہیں کیا بلکہ مشبہ بہ کی تاریخی تلازمات کو پیش کر کے اپنی تنہائی کی شدید کیفیت کا مرقع پیش کیا ہے۔ اس شعر میں سخت جانی، سخت کوشی اور صبر، شاعر، فرہاد اور کا ذا میں مشابہت کا رشتہ تعمیر کرتے ہیں۔ غالب نے بظاہر تو ہر دو تاریخی افراد کو ان کے روایتی معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن جس سطح پر ہر دو کو متعلق کیا ہے اس سے غالب کا شعر استعارے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ الفاظ وہی ہیں، معانی معین ہیں لیکن غالب نے ان تمام کو قائم مقام معانی میں استعمال کیا ہے۔

آج کل استعارے کا جو تصور ملتا ہے اس کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ مشابہت یا مماثلت کی بجائے الفاظ کے قائم مقام معانی کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اور یہ در اصل معانی کی جستجو کا نیا قرینہ ہے اور لسانی اسلوب کی ترتیب کا جدید ذریعہ ہے۔ مثلاً اقبال کے اشعار کو لیجئے ان کے ظاہر اور قائم مقام معانی میں ایک فاصلہ نظر آئے گا جسے تشریح اور تفسیر کے ذریعے پُر کیا جا سکتا ہے۔

استعارہ اپنی تعمیر کے لئے تلازمات کا محتاج ہوتا ہے۔ شاعر جب لفظ کو لغوی کی بجائے قائم مقام معانی میں استعمال کرتا ہے تو اس کا دائرۂ عمل وسیع تر ہو جاتا ہے۔ وہ استعارہ تعمیر کرتے وقت قائم مقام معانی پیدا کرنے کے لئے اس سے متعلقہ تلازمات اور تصورات کو بھی اپنے اندر شامل کر لیتا ہے۔ اگر کوئی لفظ کسی سیاق و سباق میں لغوی طور پر استعمال ہوا ہے تو اس کی معنویت محدود ہوتی ہے لیکن جب اسے قائم مقام معانی میں استعارے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو وہی لفظ معانی کی وسیع تر شکل اختیار کر جاتا ہے۔ اس سے یہ واضح ہوتا

ہے کہ شاعر لفظ کو اس کے UNDEFINED معانی میں استعمال کر رہا ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر لغوی اور استعاراتی معانی میں مماثلت ایک بنیادی رشتہ تو ہوتا ہے اور شاعر اس کو بنیاد بنا کر اپنے جذباتی سیاق و سباق کے حوالے اور تلازمات کے توسط سے اس کی معنوی توسیع کرتا ہے۔ یہ متعدد زبان کا توسیعی استعمال ہے۔ لفظ کا لغوی معنی جامد اور ساکن ہوتا ہے، لیکن اس کے استعاراتی معانی متحرک اور کسی کیفیت یا احساس کے نمائندہ ہوتے ہیں چنانچہ شاعر جب کبھی لفظ کا استعاراتی قرینہ قائم کرتا ہے تو اس کے تخلیقی تجربات معانی کی غیر مروجہ سطح قائم کرتے ہیں۔ یہ غیر مروجہ سطح مروجہ تجربات کے شخصی ادراک کی بدولت پیدا ہوتی ہے اور شاعر واردات کو بنے بنائے رائج الوقت تجربات کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ ان میں اپنے تجربات کا اضافہ کر کے اپنی انفرادیت کو قائم کرتا ہے اور قائم مقام معانی کو اپنے تجربے کی بنیاد بنا کر زبان کے لئے تجربات کے نئے در کھولتا ہے۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ استعارہ رشتوں کی تعمیر کا نام ہے۔ روایتی شاعر تسلیم شدہ رشتوں پر قانع رہتا ہے لیکن جدت پسند شاعر اپنے تجربے کی صداقت کا نقش قائم کرنے کے لئے رشتوں کی دریافت کو ترجیح دیتا ہے اس کا مشاہدہ رائج مماثلتوں پر اکتفا نہیں کرتا ہے بلکہ وہ عام معروضات اور محسوسات سے دریافت کے ذریعے نئے رشتے تعمیر کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ قائم مقام معانی پیدا کرنے کے لئے مشابہت کو ہی بنیاد بنائے۔ وہ متشابہ اور متضاد معروضات اور محسوسات کے تقابل سے بھی استعارے تعمیر کر سکتا ہے۔

ہر لفظ کی لغوی اور استعاراتی انتہا EXTREME ہوتی ہے اور اکثر شاعر مشابہ سے متضاد یا متضاد سے مشابہ کا تقابل کرتے ہوئے اسی انتہا کے ذریعے استعارے تعمیر کرتا ہے۔ یہ استعارے کی تعمیر کا پُرپیچ اور صناعانہ طریقہ ہے جسے استعارہ کے جدید یا تصوّرات کو سمجھے بغیر استعمال میں لانا محال ہے۔

PAUL HENLE لکھتا ہے کہ بعض دفعہ ایک استعارے میں چند الفاظ یا تراکیب کسی چیز یا صورتِ حال کو لغوی طور پر بیان کرتی ہیں اور دوسری اسی استعارے میں استعاراتی یا قائم مقام معانی میں استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً "آواز دلوں کو چیرتی ہوئی جاتی ہے" اس جملے میں آواز لغوی معانی میں استعمال ہوئی ہے۔ لیکن 'چیرنا' دوگوں معانی کا حامل ہے۔ 'چیرنا' کے لغوی معنی کوٹنا ہے لیکن اس جملے میں یہی لفظ آواز کے تعلق کے ساتھ اس کی تیزی، تاثیر اور برش کو ظاہر کرتا ہے۔ اس مثال سے چند باتیں مستنبط ہوتی ہیں۔ (۱) جب کسی لفظ کو اس کے قائم مقام معانی میں استعمال کیا جائے تو اس کی معنویت ایک مخصوص سیاق و سباق کی محتاج ہوتی ہے۔ (۲) استعارۃً اظہار اور ادراک کا ایسا مؤثر ذریعہ ہے جس کی بدولت تجربے کو مرکّب طریقے سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ یعنی مصرع یا جملے میں غیر ضروری طوالت پیدا کئے بغیر اسے دو طرح استعمال کیا جاسکتا ہے۔ (۳) استعارے کی بدولت شاعری اور اظہار میں اختصار سے کام لیا جاسکتا ہے اور اختصار کا یہ وصف تشبیہ میں قائم نہیں رہتا کیونکہ اس میں مشبہ اور مشبہ بہ کو بالمقابل لایا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں استعارہ کے ذریعے شاعر منتشر اور غیر مربوط اشیا، مشاہدات اور اجزا کو اپنے تخلیقی تجربے میں

مجتمع کرتا ہے۔

استعارہ صرف علم بیان کا ایک رسمی رُکن نہیں بلکہ تخلیقی تجربے کی ترتیب اور اظہار کا ایک مخصوص انداز ہے۔ استعارے کا مطالعہ دراصل لسانی تعمیر اور تجربے کی وارداتی سطح کے ادراک کا مؤثر ذریعہ ہے۔ استعاروں کی معنویت کا سیاق وسباق بدلتا رہتا ہے۔ چونکہ سیاق وسباق کا مدار تخلیقی عہد میں مروجہ زندگی سے ہوتا ہے۔ اس لئے جب ایک عہد کے استعارے دوسرے عہد میں منتقل ہوتے ہیں تو ان کی چمک ماند پڑ جاتی ہے۔ اس لئے یہ ضروری ہے کہ ہر تخلیقی عہد اپنے مزاج اور تقاضے کے مطابق نئے استعارے وضع کرے۔ مروجہ استعارے جب زندگی کے بدلے ہوئے چلن میں تشریح سے عاری ہو جاتے ہیں تو ان کی میعاد بھی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ جو تخلیقی عہد نئے استعاروں کی تشکیل سے گریز کرتا ہے وہ اپنے عہد کی نبض سے دیدہ و دانستہ طور پر دور رہنا چاہتا ہے۔

ایمجری

ہر شاعر اپنے تجربے کے اظہار کے لئے مختلف وسائل کو بروئے کار لاتا ہے۔ ہر شاعر اپنی نفسیاتی افتادِ طبع کے مطابق اظہار کی مختلف تکنیکوں کو استعمال کرتا ہے۔ شاعر کا اسلوبِ اظہار اس کے تخلیقی تجربے کا ایک ایسا جزو ہے جسے تخلیقی تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ شاعر کی تخلیقی شخصیت انسانی تجربات کا طلسمی خزینہ ہے۔ وہ جن تجربات اور واردات سے متاثر ہوتا ہے وہ ارتسامات کی صورت میں اس کی تخلیقی شخصیت پر مرتسم ہوتے رہتے ہیں۔ جو تجربات زیادہ شوخ اور تاثیر کے مالک ہوتے ہیں وہ تخلیق کے عمل میں اپنا اظہار کسی نہ کسی صورت میں کر پاتے ہیں۔ اس کے مختلف تجربات اور احساسات میں اس کی متخیلہ وحدت پیدا کر کے ان کی تشکیل کو واضح اور معین کرتی ہے۔ شاعر جب

اپنے تجربے کو بیان محض کی بجائے لفظی تصویروں کی صورت میں پیش کرتا ہے تو اسے ایمجری سے تعبیر کرتے ہیں۔ اردو کی تنقیدی لغت میں اس کا متبادل لفظ محاکات ہے۔ ہر دور کی شاعری میں ایمجری کے مختلف نمونے ملتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اُس عہد کی تکنیکی اور حسیاتی واردات کا تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔

شاعر ایمج کیونکر استعمال کرتا ہے؟ یہ ایک وضاحت طلب مسئلہ ہے۔ ایمجری کا استعمال صرف شعروادب تک ہی محدود نہیں بلکہ روزمرہ زندگی میں ہم اشیا اور واردات کے اظہار کے لئے غیر شعوری طور پر ایمجری کو استعمال کرتے ہیں۔ ہم عام چیزوں اور تجربات کو بیان کرتے ہوئے بعض ایسے عناصر کو بھی شامل کرلیتے ہیں جو ہمارے معمولات کا جزو نہیں ہوتے۔ تخلیقی عمل میں بھی شاعر تجربے کو زیادہ مؤثر اور قطعی طریقے سے پیش کرنے کے لئے ایمج کی طلسماتی قوت کو بروئے کار لاتا ہے۔ شاعری میں ایمج کا استعمال زیادہ وسیع اور عمیق معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ شاعری کی طرح نثر میں بھی ایمجز کو استعمال کیا جاتا ہے۔ شعری اور نثری ایمجز میں مذکورہ ذیل سے ایک فرق قائم کرتا ہے کہ شعری ایمجز نثری ایمجز کی نسبت زیادہ مرکب اور ایمائیت کے حامل ہوتے ہیں۔ نثری ایمجز زیادہ اکہرے اور معنوی طور پر واضح ہوتے ہیں۔

ایمج تخلیقی تجربے کو مماثلت کے ذریعے محاکاتی طریقے سے پیش کرنے کا نام ہے۔ شاعر الفاظ کے ذریعے اپنے تجربات اور جذبات کو متبادل یا مماثلت اشیا میں مشخص کرکے ایمج کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ لفظی پیکر صرف محاکاتی کیفیت کو پیش نہیں کرتے بلکہ ان تجربات اور جذبات کے قائم مقام ہوتے ہیں جن کے نتیجے

کے طور پر وہ جنم لیتے ہیں۔ تشبیہ کا شیوہ بھی مماثلتوں اور مشابہتوں کے ذریعے کسی وصف یا چیز کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ لیکن ایمج کو تشبیہ تک محدود رکھنا درست نہیں۔ ایمج کا دائرہ عمل تشبیہ کی نسبت وسیع ہوتا ہے اور استعارے سے قریب تر ہوتا ہے۔ ایمج کو محاکاتی استعارہ کہنا بے جا نہ ہوگا۔ اگرچہ ایمج، استعارے کی تمام تر خصوصیات اور ممکنات کا حامل نہیں ہوتا تاہم اس کا معنوی قرینہ استعارے سے قریب تر ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر تشبیہ ایمج کا محدود استعمال ہے ؎

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا (میرؔ)

اس شعر میں شاعر نے مشابہت اور مماثلت کے ذریعے سے دل کی ویرانی اور پریشانی کو مفلس کے چراغ سے تشبیہ دی ہے۔ اگرچہ یہ کسی حد تک ایمج کے قریب ہے لیکن اسے مکمل ایمج سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ویرانی اور مفلس کے چراغ میں مشابہت کا رشتہ واشگاف ہے۔ اگرچہ ایمج کی بنیاد بھی مماثلت پر ہوتی ہے لیکن مشبہ اور مشبہ بہ میں تعلق اتنا واضح نہیں ہوتا۔ اس اعتبار سے تشبیہ کو ایمج کے محدود استعمال سے تعبیر کیا جا سکتا۔

ادبی اور فنی اعتبار سے ایمج ادراک اور اظہار کا مخصوص طریقہ ہے نفسیاتی اعتبار سے یہ ذہن کے ایک خاص طریق عمل کو پیش کرتا ہے۔ ایمج کی ماہیت کے بارے میں ماہر نفسیات یونگ لکھتا ہے کہ ایمج ذہن کی جملہ کیفیات کا مرکزی بیان ہے اور اس کی غایت لاشعوری ارتسامات کا اظہار ہے۔ یہ ایک مخصوص

؛ ذہنی عمل کی پیداوار ہے اور اپنے اندر شعوری اور لاشعوری کیفیات کو مجتمع کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس سارے عمل میں متخیلہ امتزاجی حیثیت رکھتی ہے متخیلہ دراصل حقیقت کے پیٹرن کی دریافت کا ذریعہ ہے اور ایمج بقول لیوس، وہ روشنی ہے جو اس پیٹرن کو نمایاں کر کے حقیقت کو غیر معمولی طریقے سے پیش کرتی ہے۔

مغربی نقادوں نے ایمج کی گوناگوں تشریحیں کی ہیں۔ ایلیٹ کے نزدیک یہ صرف اظہار کی ایک تکنیک ہے۔ ایذرا پاؤنڈ اسے وسیع تر عمل گردانتا ہے اور اس کے نزدیک اسکی غایت ذہنی اور جذباتی کومپلیکس کو پیش کرنا ہے۔ شبلی اسے محاکات سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایمج کی تشریحوں کی گوناگونی کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا تعلق ادراک اور اظہار دونوں سے ہے۔ تخلیقی عمل میں جب شاعر تجریدی ادراک کی بجائے تصویروں اور مشابہتوں کے ذریعے اپنے تجربے کو گرفت میں لاتا ہے تو نتیجۃً ایمج پیدا ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر ایمج محسوسات اور تجربات کا تصویری بیان ہے۔ تصورات اور محسوسات تجریدی اظہار کی بجائے معروضات کی شکل میں اظہار پاتے ہیں۔ شبلی ایمج کے لئے محاکات کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک محاکات (ایمجز) "کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے" شبلی اسی بحث میں محاکات اور تصویر میں فرق قائم کرتے ہیں کہ تصویر ہر جگہ پر محاکات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ تصویر میں مادی اشیا کا پیش کرنا ممکن ہے اور بخلاف اس کے شاعرانہ مصوری، ہر طبقہ، ہر خیال کی تصویر کھینچتی ہے۔[۹] شبلی کے ان اہم تصورات سے ایمج کا تصور دو سطحوں پر واضح ہوتا ہے۔ (۱) ایمج کی تخلیق کی غایت محسوسات اور تجربات کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ ان کی صحیح صورتِ حال آنکھوں کے سامنے آجائے اس طرزِ عمل میں شاعر تصویر کے عنصر کو استعمال کرتا ہے۔ ایمجز دراصل محسوسات

اور تجربات کا مشخص روپ ہوتے ہیں اور اکثر حالتوں میں وہ قائم مقام معانی کا درجہ رکھتی ہیں۔ ایمج کی اس تصریح سے ایمج اور استعاروں میں حدِ فاصل قائم نہیں رہتی، لیکن درحقیقت ہر دو میں نزاکت کا فرق بدستور قائم رہتا ہے۔ استعارے میں لفظ کا قائم مقام معنوں میں استعمال ہونا ضروری ہے لیکن ایمج کے لئے ہر وقت استعارہ ہونا ضروری نہیں۔ ایمج کو محاکاتی استعارہ کہا جا سکتا ہے جس میں تجرید کی بجائے تصویروں اور معروضات سے اظہار کا پیرایہ مرتب کیا جاتا ہے۔ (۲) شبلی نے محاکات اور تصویر میں جو فرق قائم کیا ہے اس کا لب لباب یہ ہے کہ تصویر ایک طرح کی میکانکیت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ اشیا، مظاہر اور معروضات کو ان کے حقیقی روپ میں من وعن طریقے سے پیش کرتی ہے۔ تصویر بالفاظ دیگر ایک معروضی عمل ہے، اور محاکات کی تدوین وتخلیق ایک داخلی عمل ہے۔ محاکات میں بھی تصویروں کے ذریعے مافیہ کو پیش کیا جاتا ہے لیکن شاعر محاکات (امیجری) میں مظاہر اور تجربات کو قطعی موجودہ شکل میں پیش کرنے کی بجائے اسے جذباتی طریقے سے پیش کرتا ہے۔ یعنی وہ جس معروض یا حقیقت کو منعکس کر رہا ہے اس میں جذباتی شدت کے تحت ترمیم وتخفیف کر کے اپنی واردات کا عنوان مرتب کرتا ہے۔ ایمج میں معروضات جذباتی اور تخیلاتی عمل کے تحت نئی شکل اختیار کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے ایمج کی تشکیل شاعر کے مشاہدے اور متخیلہ سے ہوتی ہے۔

ایمج کی تشکیل میں متخیلہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ تخلیقی عمل میں متخیلہ حرکت

میں آکر تجربات اور مشاہدات کی باز آفرینی کرتی ہے۔ مختلف مشابہتوں میں ربط پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جس کے ذریعہ گزشتہ واقعات کا ذہنی طور پر اعادہ کیا جا سکتا ہے۔ متخیلہ شاعر کے شعور اور لاشعور میں جاگزیں نقوش کو تجربے کی معین شکل دیتی ہے۔ اسی کے توسط سے شاعر داخلی واردات اور خارجی موجودات میں ربط پیدا کرتا ہے۔ اسی اتصالی عمل سے ایمج کا تار و پو تیار ہوتا ہے۔

نظم یا شعر میں امیجز کا تعلق ان تجربات اور جذبات سے ہوتا ہے جو شعری تخلیق کی معنوی اساس ہوتے ہیں۔ شاعر ایمج کی تخلیق میں جن متنوع اور متخالف عناصر کو مجتمع کرتا ہے ان کی معنویت رشتے یا تعلق کی بدولت قائم ہوتی ہے۔ یہ علاقہ واضح نہیں ہوتا بلکہ تخلیق کے سیاق و سباق اور جذباتی محل کی منطق سے صورت اختیار کرتا ہے۔ بے شک ایمج کو اس کے سیاق و سباق سے منقطع نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا وجود شعر کے معنی سے قائم ہوتا ہے۔ اور اگر کوئی ایمج نظم یا شعر کے خیال سے اپنا وجود الگ قائم کر لیتا ہے تو اس کا وجود شعری تخلیق کی وضاحت یا تاثیر کی بجائے رکاوٹ کا موجب بنتا ہے۔ اگر ایمج کو ادراک اور اظہار کا بنیادی جزو تسلیم کر لیا جائے تو اسے تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ایمج کی تخلیق اور تعمیر کے سلیقے کا انحصار شاعر کی نفسیاتی افتادِ طبع پر ہوتا ہے کہ وہ ایمج کی ترتیب میں کن عناصر سے کام لیتا ہے اور اسے مماثلتوں تک محدود رکھتا ہے یا اسے شعر کے وسیع تر پیرائے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اگر شاعر کو ایجری کے فن پر ملکہ حاصل ہو تو وہ ہر طرح

کی کیفیت اور تجربے کو اپنی گرفت میں لاسکتا ہے اور وہ تجربات جنھیں بیانِ محض یا واقعاتی انداز سے پیش نہیں کیا جاسکتا، ایمجری کی مدد سے انھیں جمالیاتی اسلوب کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے۔ ایمج کے ذریعے معانی کے مختلف قرینے پیدا کرنے کا انحصار شاعر کے ملکہ پر ہوتا ہے۔ مثلاً اردو شاعری میں غالب ایک ایسا شاعر ہے جس نے ایمج کو بڑی ہنرمندی اور تنوع کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس کے یہاں سادہ، مرکب، صوتی، بصری غرضیکہ ہر طرح کے ایمج ملتے ہیں۔ غالب ایمج کو شعر کی معنوی توسیع اور تاثیر کے لئے استعمال کرتا ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

غالب نے اس شعر میں احساسِ تنہائی کی شدت کو ایمج کے ذریعے سے پیش کیا ہے۔ جس طرح دھواں آگ سے جنم لے کر اس سے دور ہو جاتا ہے، اسی طرح شاعر کا سایہ دھوئیں کی مانند اس کی آتشِ دل سے گریزاں ہے۔ شاعر کے اپنے سائے کا اس کی ذات سے دور رہنا ایک نفسیاتی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ آگ کا دھوئیں میں سے پیدا ہو کر اس سے جدا ہونا ایک عام مشاہدہ ہے۔ تنہائی کو تاریکی سے متعلق کرنا اور تنہائی سے پیدا شدہ ذہنی کیفیت میں سائے کو دھوئیں کی طرح پریشان دیکھنا ذہنی کیفیت کا مظہر ہے۔ احساسِ تنہائی میں اپنی ذات کا خوف ایک تصور کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر نے ایک عام مشاہدے، اپنی نفسیاتی کیفیت اور اس سے پیدا شدہ تصور کے امتزاجی عمل سے ایمج مرتب

کیاہے۔ شاعر کی جذباتی ونفسیاتی کیفیت تجریدی بیان کی بجائے تصویر کی شکل اختیار کرکے تجربے کے تمام رنگوں کو نمایاں کرتی ہے۔ ایمج کی تعمیر میں کبھی تجرید سے تجسیم اور کبھی تجسیم سے تجرید کا کام لیا جاتا ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

معلوم ہوا حالِ شہیدانِ گزشتہ
تیغِ ستم آئینۂ تصویر نما ہے

اس شعر میں غالب نے تجرید سے تجسیم کے عمل سے مرکب ایمج مرتب کیا ہے۔ محبوب کی عاشق سے بے اعتنائی یا ستم جوئی، تیغ کی خصوصیت رکھتی ہے کیونکہ ہر دو میں قتل کرنے کا وصف ہے۔ تیغ اور محبوب کے ستم میں خصوصیت کے اشتراک سے غالب نے تیغ کے وصف اور محبوب کی خصلت کو ایک دوسرے کا تصویری قائم مقام بنا دیا ہے۔ اسی سے پھر غالب نے دوسرا ایمج تعمیر کیا ہے کہ محبوب کی تیغ ستم تصویر آئینہ نما ہے۔ تیغ کی آب اس آئینہ کی مانند ہے جس میں شہیدان گزشتہ کا حال تصویروں کی صورت میں ثبت ہے۔ اظہار کے اس اسلوب نے شعر میں تاثیر کی طلسمی کیفیت پیدا کردی ہے۔

ایمج کی کئی ایک قسمیں ہیں۔ ان میں سے سب سے عام اور نمایاں اجری ایمج ہے۔ جب شاعر لفظوں کے ذریعے ایسی تصویر مرتب کرے جس کا تعلق بصارت سے ہو، اسے بصری ایمج سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں قاری مطالعہ کے دوران الفاظ کے ذریعے متخیلہ کی مدد سے بصری تصویر مرتب کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے:

اُگ رہا ہے درودیوار سے سبزہ غالبؔ
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

مصرعِ اوّل میں غالب نے ویرانی اور تنہائی کی جذباتی کیفیت کو در و دیوار پر سبزہ اُگنے کے ایمج کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ شعر پڑھ کر ذہن متخیلہ کی مدد سے ایک ایسی تصویر مرتب کرتا ہے جس کا تعلق بصارت سے ہے۔

ایمج کی دوسری قسم کا تعلق سماعت سے ہے اسے سماعی ایمج کہا جاسکتا ہے۔ اس قسم کے ایمج میں شاعر الفاظ کے ذریعے ایسا منظر مرتب کرتا ہے جس کا رشتہ بصارت کی بجائے سماعت سے ہوتا ہے اور شاعر الفاظ کے زیر و بم اور اصوات سے ایمج تعمیر کرتا ہے مثلاً اقبال کا شعر ہے ؎

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

اس میں اقبال نے 'ش' کی تکرار سے خاموشی کا ایسا تاثر پیدا کیا ہے جسے سُن کر چشم زدن میں متخیلہ ایسی تصویر مرتب کر لیتی ہے جس کا تعلق اصوات سے ہے ایمج کی یہ قسم شاعری میں نسبتاً کمیاب ہے۔

ایمج کی تیسری قسم سماعت اور بصارت کے باہمی امتزاج سے متشکل ہوتی ہے جس میں شاعر سماعت اور بصارت کے باہمی عمل سے ایسی تصویر مرتب کرتا ہے۔ ہر دو کی حرکت سے شاعر ایک دوسرے کو SUBSITUTE کرتا ہے۔ غالب کا قطعہ بند اس کی معروف مثال ہے ؎

ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی | مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
لطفِ خرام ساقی و ذوقِ صدائے چنگ | یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

"لطفِ خرام" کا تعلق بصارت سے ہے اور ذوقِ صدائے چنگ سماعت

کی حس کو بروئے کار لاتا ہے۔ غالب نے ہر دو کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا ہے۔
حسیاتی ایمجز اگرچہ محولہ بالا اقسام سے زیادہ مختلف نہیں تاہم اس طرح کے ایمجز میں شاعر اپنی جملہ حسیات کو بروئے کار لاتا ہے۔

مصحفی کا شعر ہے ؎

اک تو تھا شعلۂ سوزاں بدنِ سُرخ ترا
شعلہ بر شعلہ ہوا پیرہنِ سُرخ ترا

حسیاتی ایمجز میں شاعر رنگوں، خوشبوؤں اور آوازوں کے امتزاج سے اظہار کا محاکاتی انداز پیدا کرتا ہے۔ ایسے ایمجز کا تعلق حسیات سے ہوتا ہے۔ ایمج کی تخلیق کی مختلف تکنکیں ہیں۔ ہر شاعر اپنی ذہنی استعداد اور ہنرمندی کے مطابق ان سے کام لیتا ہے۔ مثلاً ایمج کی ایک اور قسم اس طرح کی ہوتی ہے، شاعر حرکت اور سکون کے تقابل سے ایسی سامعی اور بصری تصویر مرتب کرتا ہے کہ اس کے تجربے کا رنگ پوری کلیت سے منکشف ہوتا ہے۔ سودا کا یہ شعر اس اعتبار سے قابلِ غور ہے ؎

اُڑتا پھرے ہے نامہ گلی میں کسی طرف
دھڑ سے جُدا پڑا ہے سرِ نامہ بر کہیں

گلی میں خط کا اُڑتے پھرنا اور پھر سرِ نامہ بر کا دھڑ سے جدا ہونا حرکت اور سکون کی متضاد کیفیت ایمج میں عجیب و غریب STRANGENESS پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح غالب نے حسبِ ذیل شعر میں اپنے تجربے کے تحرک اور گمبھیرتا کو حرکت کے بھرپور ایمج کی صورت میں پیش کیا ہے ؎

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے آگے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

ایمجز سادہ اور مرکب دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ مرکب ایمجز میں شاعر ایج در ایمج کی تکنیک سے کام لیتا ہے۔

مذکورہ بالا مثالوں اور دلائل سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ایمج کی تخلیق کا تعلق بنیادی طور پر ادراک سے ہے اور اس کے اظہار کی ضرورت کے پیش نظر شاعر تجربے کو کئی تصویری پیکروں میں نمایاں کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ وہ ایمج کی تخلیق میں اشیاء یا واردات کو بجنسہٖ قبول نہیں کرتا بلکہ تجربے کی ضرورتوں کے تحت انھیں ایک مخصوص مرکز پر مجتمع کرتا ہے۔ وہ مرکز شاعر کا جذباتی سیاق و سباق ہوتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر ایمجز پیدا ہوتے ہیں۔ ایمج کی کامیابی کا انحصار اس کی تاثیر پر ہے کہ شاعر نے اس کے ذریعے اپنے تجربے کو کس حد تک مؤثر طریقے سے پیش کیا ہے۔ شاعری عموماً طوالت کی متحمل نہیں ہوتی۔ نثری منطق اور تفصیل شعر کا جزو نہیں بن سکتی۔ شاعر اپنے مافیہ کے اظہار میں قطعیت پیدا کرنے کے لئے بھی ایمج کی پنہاں صلاحیتوں کو بروئے کار لاتا ہے۔

نئے ایمجز کی تخلیق کا دارو مدار شاعر کی قوت اختراع اور مشاہدے پر ہوتا ہے۔ جو شاعر مروجہ یا قدیم ایمجز کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے۔ اس کے تجربے کی بنیاد ذاتی واردات کی بجائے تقلید پر ہوتی ہے۔ ایلیٹ ایمجری کے بارے میں لکھتا ہے کہ شاعر نے جو کچھ سنا اور محسوس کیا ہوتا ہے وہ ایمجز کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ شاعر ایمجری کا مواد اپنے تجربات اور مطالعے سے اخذ

کرتا ہے۔ لیکن صرف وہی تجربات اس کی شخصیت پر اپنا نقش چھوڑتے ہیں جو اس کی ذات کے لئے کسی نہ کسی طرح اہم ہوتے ہیں۔ صرف وہی تجربات ایمیجز کی صورت میں رونمائی کرتے ہیں جو کسی جذباتی شدت کے مظہر ہوتے ہیں۔ نئے ایمیجز کی تلاش بعض دفعہ شاعری میں ابہام کی ذمہ دار بھی ہوتی ہے۔ ایمیج کا تانا بانا تلازمہ ذہن سے تیار ہوتا ہے۔ اگر شاعر اپنے تلازمات کو نہایت ہی شخصی انداز میں پیش کرتا ہے اور اسے خارجی معروضات سے متعلق نہیں کرتا تو اس قسم کے ایمیجز شاعری میں مبہم صورتِ حال کو جنم دیتے ہیں۔

شاعری میں ایمیجری کا غیر معمولی پن اور تازگی اس کی عظمت کا معیار نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد تجربے کو مخصوص انداز میں نمایاں کرنا ہے۔ ایمیج کا دارومدار مشاہدے کے زیرِ منت ہوتا ہے۔ اکثر حالتوں میں شاعر مانوس حالتوں اور مشاہدات سے غیر مانوس ایمیجز پیدا کرتا ہے۔ زندگی کی بعض حالتیں اس حد تک مانوس ہوتی ہیں کہ ان کی مانوسیت ان کی معنویت کو کافی حد تک ژولیدہ بنا دیتی ہے۔ باریک بین شاعر مانوس حالتوں اور اشیا کے باہمی رشتے اس طرح مرتب کرتا ہے کہ مانوس غیر مانوس بن کر نئے تجربے کی صورت اختیار کرتا ہے۔ میر کا شعر ہے ؎

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

عام زندگی میں چراغِ مفلس کا بے نور رہنا ایک عام مشاہدہ ہے لیکن شاعر نے دل کی بے بسی اور درماندگی کو چراغِ مفلس سے مماثل کر کے غیر مانوسیت کا

قرینہ قائم کیا ہے۔ ایسے ایمجز جن کا خمیر مانوس تجربات سے اُٹھتا ہے۔ ان میں متاثر کرنے کی قوت اور صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔

ایمج کی تعمیر میں شاعر کی نفسیاتی افتادِ طبع کے ساتھ اس کا ماحول بھی کافی حد تک شرکت کرتا ہے۔ شاعری کی تخلیقی شخصیت معاشرتی آب و رنگ سے نمو پاتی ہے۔ معاشرتی قوتیں شاعر کو مخصوص نہجوں پر سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔ مثلاً میر کا دور سیاسی آشوب اور جذباتی خلفشار کا زمانہ ہے۔ میر کے تجربات انفرادی اور اجتماعی سطح پر اپنے دور کے آشوب کے امین ہیں۔ میر نے اپنے دور کو تمدنی خرابے کی صورت میں دیکھا ہے۔ جس کے نتیجے میں میر کی شاعری میں زوال اور پراگندہ حالی کے ایمجز بڑی فراوانی سے ملتے ہیں۔ شہروں کی ویرانی، دل کی غارتگری، خزاں کی چیرہ دستی، تنہائی، بے ثباتی اور شدید احساس غم کی کیفیات اس کے ایمجز میں مختلف صورتوں میں ملتی ہیں۔

ایمجری کی تکنیک اور عناصر شعری واردات کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ وہ الفاظ، تراکیب، معروضات، تلازمات جو خارج میں موجود ہوتے ہیں وہی ایمجری میں رونما ہوتے ہیں۔ نئے ایمجز نئی واردات کو پیش کرتے ہیں۔ ایمجری کا ہنرمندانہ استعمال صرف خوبصورت ایمجز خلق کرنا نہیں ہوتا بلکہ عمیق ایمجز کے ایک ایسے سلسلے کو پیدا کرنا ہوتا ہے جو انفرادی اور اجتماعی طور پر اپنا نقش قائم کر سکیں۔

جو شاعر ایمج کو آسائشِ کلام کے لئے استعمال کرتا ہے اس کے ایمجز کی حیثیت تشبیہوں سے زیادہ نہیں ہوتی۔ کیونکہ ایمجز محض معروضی لفظی پیکر

نہیں ہوتے بلکہ واردات کی تجسیمی صورتیں ہوتی ہیں۔ ایج کی تخلیق کی ضرورت کا مدار شاعر پر ہے کہ وہ بیان محض کی بجائے ایج کی تخلیق کو کیوں ترجیح دیتا ہے۔ کیا وہ اس کے ذریعے ایسے تجربے کو بیان کرنا چاہتا ہے جسے عام طور پر بیان محض کے ذریعے نہیں پیش کیا جا سکتا ہے۔

ایج بیان میں قطعیت پیدا کرنے کے باوجود کسی حد تک ایمائیت کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ شاعر ایج کی ترتیب میں معروضات کو اس قرینے سے پیش کرتا ہے کہ تصویر ذہن میں قائم ہونے کے باوجود تشنہ رہتی ہے اور اس کی تکمیل قاری اپنی متخیلہ کے ذریعے کرتا ہے۔ ایج کی تخلیق کا یہ قرینہ نیتاً جدید ہے کیونکہ کلاسیکی اردو شاعری میں ایج کی ابتدائی شکلیں تشبیہ اور تمثیل کی صورت میں ملتی ہیں۔ تمثیل میں شاعر مصرعِ اولیٰ میں کسی چیز یا حقیقت کا دعویٰ کرتا ہے اور مصرعِ ثانی میں تشبیہ یا ایج کے ذریعے اس کی وضاحت کرتا ہے۔ ایج کی نئی تکنیک میں وضاحت کا یہ سلسلہ اختصار اور ایمائیت کے قرینے میں بدل گیا ہے۔

کیا ایج ادراک اور اظہار کا سب سے مؤثر ذریعہ ہے؟ یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔ بیسویں صدی کے اولین حصے میں اینگلو امریکن ایجسٹ دبستان شعر نے ایج کو شاعری میں اس قدر اہمیت دی کہ اس نے شاعری کی غایت کُلی ایج کی تخلیق قرار دی۔ ایذرا پاؤنڈ نے تو اس حد تک لکھ دیا کہ ساری عمر میں ایک ہمہ گیر ایج تخلیق کرنا دیوان تحریر کرنے سے بہتر ہے۔ ہیوم اس دبستان شعر کا موجد تھا اس نے ایج کے تصور کی متعدد جگہوں پر وضاحت کرتے

ہوئے لکھا ہے کہ ایمج ایک ایسی مشابہت ہے جو ان حواس کو پیش کرتی ہے جن کے ذریعے ذہن کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ہیوم کی یہ تصریح ایمج کو علامت کی حدود میں شامل کر دیتی ہے۔ علامت نہ صرف شاعر کے تصوراتی اور احساساتی پیچ و خم کو واضح کرتی ہے بلکہ اس کی قدر و قیمت سے قاری کو بھی آگاہ کرتی ہے۔ ہیوم ایمج کے جس تصور کو پیش کرتا ہے وہ علامت کی طرح ٹھوس مشابہت ہے لیکن فرق یہ ہے کہ علامت کسی خیال یا تصویر کو غیر معین طریقے سے پیش کرتی ہے اور اس کے ساتھ اس کے تصور کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اس کے برعکس ایمج خیال یا تصویر کو قطعی طریقے سے واضح طور پر نمایاں کرتا ہے۔ ہیوم لکھتا ہے کہ ایمج اس مخصوص لمحے کو اپنی گرفت میں لاتا ہے جب کوئی معروض اپنی معروضیت کے ساتھ داخلیت میں منتقل ہوتا ہے۔ ایمج ایک بھنور کی طرح ہے جس سے اور جس میں سے تصورات باہر نکلتے ہیں۔ ٹنڈل، ہیوم کی اس تشریح سے متفق نہیں وہ لکھتا ہے کہ ایمج خیالات اور تصورات کی لفظی تجسیم کا نام ہے اور وہ علامت سے زیادہ استعارے کے قریب ہوتا ہے۔ ایمج ان تصویروں اور محسوسات کو پیش کرتا ہے جو اس میں موجود ہوتی ہیں۔ استعارہ بھی ایک ایسی مشابہت ہے جس میں کسی چیز کے موافق یا مخالف عناصر کو پیش کیا جاتا ہے۔ ایمج کے مختلف تصورات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ اظہار اور ادراک کا تصویری ذریعہ ہے جس کا آغاز مشابہت سے ہوتا ہے اور اس میں استعارہ اور علامت کے بعض قرینے موجود ہوتے ہیں۔

ایمج کا تعلق شاعر کے ادراک اور اظہار دونوں سے ہے۔ جہاں تک

ادراک کا تعلق ہے شاعر اپنے تجربات کو مجرد طریقے سے محسوس کرنے کی بجائے ان کو ایمج کے ذریعے گرفت میں لاتا ہے۔ وہ تصویروں کے ذریعے سوچتا ہے اور ان کے اظہار میں بھی اسی تصویری انداز فکر کو مدنظر رکھتا ہے۔ اردو انشاپردازوں میں محمد حسین آزاد نے نثر نگاری میں بھی ایمجسٹک اسلوب کے ذریعے اپنے شیوۂ نگارش کی تعمیر کی ہے۔ آزاد کے یہاں اگرچہ ایمج نے حسن نگارش میں اضافہ کیا ہے لیکن ان کی نثر میں قطعیت اور منطقیت بہت کم نظر آتی ہے۔ اس کی غالب وجہ یہ ہے کہ ایمج بنیادی طور پر شاعری کا وسیلہ ہے اور آزاد نے جب اسے نثری اسلوب کا ذریعہ بنایا تو وہ ایمج کو معانی کا ذریعہ بنانے کی بجائے مشابہتوں اور مماثلتوں کے بھنور میں اُلجھ کر رہ گئے۔ شاعری میں ایمج اگرچہ اظہار کا بھرپور طریقہ ہے لیکن بعض حالتوں میں ایمج کی محدودیت جلد ظاہر ہو جاتی ہے۔ مثلاً طویل منظومات میں ایمجز کی توسیع مشکل ہو جاتی ہے کیونکہ ایمج تو ایک مخصوص لمحے کے تصویری ادراک کی واردات ہوتی ہے اور طویل منظومات میں بالعموم ان کی افادیت محدود تر ہو جاتی ہے۔ اگر شاعر طویل نظم میں چھوٹے چھوٹے ایمجز سے ایک بھرپور ایمج تیار کرتا ہے اس صورت میں تو ایمجز کی معنویت اُبھرتی ہے ورنہ ان کی حیثیت بکھری ہوئی تصویروں کی بن جاتی ہے۔

شاعری میں ایمجز کو آرائشی ہونے کی بجائے افادی ہونا چاہیئے۔ شاعر اگر انھیں محض تزئینِ کلام کا ذریعہ سمجھتا ہے اور انھیں جذباتی تجربے کا جزو بنا کر پیش نہیں کرتا تو ان کی معنویت صرف آرائشی ہو گی۔ مثلاً ایمج کو صرف منظر نگاری کے لئے استعمال کیا جائے اور منظر نگاری شاعر کے تجربے کا جزو نہ ہو تو ایسی حالت میں ایمج

کی احادیت اور دائرۂ عمل سطحی ہوگا۔

ایمج دراصل تجربات اور واردات کا معروضی نقش نامہ ہوتا ہے۔ تجربے اور واردات کے مختلف اجزا تصویروں اور پیکروں کی صورت میں ایک دوسرے سے متعلق ہوکر وحدت کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں۔ جو امیجز نئے رشتے اور نئی وحدتیں تعمیر کرنے کی صلاحیت نہ رکھتے ہوں ان کو مردہ امیجز کہا جاتا ہے۔ شاعر کے نئے تجربات اور اس کی قوتِ اختراع کا ثبوت اس کے امیجز ہوتے ہیں۔ اس کے مشاہدات اور تجربات کی وسعت امیجز کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ ایمج شاعری کے اظہار کا ایک مخصوص ذریعہ ہے جس کی کامیابی کا انحصار شاعر کے فنی ملکہ پر ہوتا ہے

علامت

علامتوں کی اہمیت کے بارے میں ارنسٹ کیسیرر لکھتا ہے کہ انسان ایک علامتی حیوان ہے۔ زبان، دیومالا، مذہب، سائنس وغیرہ علامتی ہیئتوں کی مثالیں ہیں۔ انسان علامتی ہیئتوں کے ذریعے حقیقت اور اس کے مظاہر کو پیش کرتا ہے۔ انسان علامتوں میں جیتا ہے اور انہی کے واسطے سے حقیقت سے آگاہ ہوتا ہے۔ کیسیرر نے انسانی زندگی اور ادب میں علامتوں کو جو اہمیت دی ہے وہ بیجا نہیں۔ انسان کا لسانی ارتقا علامتوں کی تعمیر سے ہوتا ہے۔ معروضات کو لسانی اشاروں سے پیش کرنے سے زبان کا آغاز ہوتا ہے۔ زمانے کی ترقی کے ساتھ ساتھ اصوات کے بے ربط مجموعے الفاظ کی شکل اختیار کرنے لگے۔ الفاظ کا استعمال اور حیلہ سازی کا فن انسان کی ذہنی بلوغت اور زبان کی ترقی کی مختلف منازل کے مظہر ہیں۔ جب اصوات کو معروضات کے اظہار کے لئے استعمال کیا جائے تو یہ اسلوب علامتی خصائص کا حامل ہوتا ہے۔ چونکہ زبان کی بنیاد صوتی

حوالوں پر ہے اس لئے زبان علامتی فن ہے۔

یوں تو لسانی عمل سراسر علامتی ہے لیکن شاعری اور ادب میں علامتوں کی نوعیت کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ فنکار علامتوں کی تخلیق شعوری طور پر کرتا ہے وہ ادبی علامتوں کی تعمیر کے لئے جذباتی سیاق و سباق تعمیر کرتا ہے۔ شاعری اور ادب کے علاوہ وہ تمام مشاغل جن کا تعلق انسان کے ذہنی عمل سے ہے علامتی خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ فنکار کی طرح سائنسدان اور ریاضی دان بھی علامتوں کی تخلیق کرتا ہے لیکن فنی اور سائنسی علامتوں میں فرق ہوتا ہے۔ ریاضی اور سائنسی اشاروں اور علامتوں کے پس منظر میں مختلف حقائق اور مفروضے ہوتے ہیں۔ سائنسی اشارے صرف REFRENTIAL ہوتے ہیں۔ وہ بھرپور علامت کے خصائص کے حامل نہیں ہوتے۔ البتہ ادبی استعارے اکثر حالتوں میں علامتوں کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ اشارہ، استعارہ اور علامت میں درجات کا فرق ہے اشارے کا دائرۂ عمل نشاندہی تک محدود ہوتا ہے۔ استعارے میں نشاندہی کی بنیاد مماثلت پر ہوتی ہے۔ ایک چیز دوسری کی قائم مقام بن کر دونوں کے باہمی مماثلتی رشتے کو واضح کرتی ہے۔ استعارے کا تعلق ذہن کی ادراکی صلاحیت سے ہے۔ علامت اپنے بطن میں اشارہ اور استعارے کو لئے ہوتی ہے۔ اگرچہ اس کی بنیاد بھی مشابہت پر ہوتی ہے لیکن یہ مماثلت ارادی ہونے کی بجائے اتفاقی ہوتی ہے۔ علامت نشاندہی کے علاوہ شے کے تصور کو بھی پیش کرتی ہے۔ علامت سہ طرفہ رشتوں سے مرتب ہوتی ہے ان میں سے پہلا رشتہ لفظ اور معروض کا ہے دوسرا معروض اور مشابہت کا اور تیسرا رشتہ معروض اور اس کے تصور کا ہے۔ ان

تصور کا ہے۔ ان تینوں جہتوں کے امتزاج سے علامت ترتیب پاتی ہے۔

آر بیچیاؔلڈ میکلیش لکھتا ہے کہ علامت رشتوں اور رابطوں کا فوکس ہوتی ہے اور جب تک اس کا اوراک جذباتی فوکس کے طور پر نہ کیا جائے اسے علامت سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں علامتوں کے استعمال کی غرض و غایت بھی مختلف معنوی رابطوں کی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ تصورات جنھیں کسی اور طریقے سے گرفت میں لانا ممکن نہیں ہوتا شاعر انھیں علامت کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ علامتیں معنوی رابطوں کو مماثلت کے رشتے میں پیوست کرتی ہیں۔ جب شاعر تجربے کو الفاظ میں منتقل کر کے الفاظ کو قائم مقام معانی میں استعمال کرتا ہے تو لغوی اور قائم مقام معانی میں مماثلت اتفاقی ہوتی ہے۔ ٹنڈل لکھتا ہے کہ علامت اندرونی کیفیت کا خارجی کنایہ ہوتی ہے۔ علامت کے ذریعے حقائق اور داخلی واردات میں تعلق قائم ہوتا ہے۔ بعض نقادوں نے اشارے کو علامت کے متبادل معانی میں استعمال کیا ہے لیکن ہر دو میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اشارے میں کسی معروض یا حقیقت کے براہ راست تعلق کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ علامت میں یہ تعلق بالواسطہ اور غیر معین ہوتا ہے۔ وہ واضح ہونے کی بجائے مخفی ہوتا ہے۔ اشارہ محض ایک حوالہ ہوتا ہے لیکن علامت حوالے کے علاوہ تصور کی تعمیر بھی کرتی ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے علامت کے تصور کو کافی حد تک واضح کیا جا سکتا ہے ؎

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر کے سیاق و سباق میں 'رخشِ عمر' کی ترکیب علامتی حیثیت کی مالک ہے۔ 'رخش' اور 'عمر' میں تلازماتی مشابہت ارادی ہونے کی بجائے اتفاقی ہے۔ 'رخشِ عمر' کی ترکیب زندگی کی گریز پائی کی صرف نشاندہی نہیں کرتی بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مابعد الطبیعاتی تصور کو بھی پیش کرتی ہے۔ زندگی نوشتۂ ازل ہے۔ انسان مجبور بے بس ہے۔ 'رخشِ عمر' کی عنان کسی غیر موجود قوت کے ہاتھ میں ہے۔ رخش کی تیز پائی اور عمر کی گریز پائی میں مشابہت کے رشتے سے شاعر نے انسانی زندگی میں انسانی بے بسی کے تصور کو پیش کیا ہے۔ 'رخشِ عمر' علامت کے تمام خصائص کا مالک ہے۔ رخش اور عمر کو قائم مقام معانی میں استعمال کیا گیا ہے۔ ہر دو میں توافق کے رشتے کو بھی قائم کر کے ہر دو کے باہمی تعلق سے ایک تصور کی تعمیر کی گئی ہے۔ علامت کے برعکس 'اشارے' کے تصور کی وضاحت غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے کی جا سکتی ہے ؎

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

اس شعر میں "کوئی" کو بطور اشارہ استعمال کیا گیا ہے۔ 'کوئی' ابنِ مریم کی طرف براہِ راست اور معین اشارہ ہے۔ شاعر نے 'کوئی' اور 'ابنِ مریم' میں ارادی طور پر تعلق پیدا کیا ہے۔

ادبی علامت جسامت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ جذباتی تاثر کے ساتھ تصور کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ علامت کو اس کے سیاق و سباق سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ علامت ایک مخصوص سباق و سباق کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اربن مارشل کے نزدیک

علامت معانی کا نچوڑ CONDENSATION ہے۔ شاعر اس کے ذریعے اپنے تجربے کا ماحصل پیش کرتا ہے۔ علامت کا طریقِ کار گونا گوں پیچیدہ ہوتا ہے یہ بیک وقت اشیا اور حقائق کو منکشف کرتی ہے اور انھیں مخفی بھی رکھتی ہے۔ علامت کا ایک جزو واضح اور دوسرا مخفی ہوتا ہے۔ ظاہر اور مخفی میں تعلق، مشابہت، توافق اور تصادم کا ہو سکتا ہے۔ علامت میں ظاہر اور مخفی کا وہی تعلق ہوتا ہے جو استعارے میں لغوی اور استعاراتی معانی کا ہوتا ہے۔ اس کا انحصار شاعر پر ہے کہ وہ ظاہر سے مخفی تک کس طرح پہنچتا ہے۔ علامتوں کی تعمیر میں شاعر کے مشاہدہ اور قوتِ متخیلہ کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ علامت کی تشکیل میں مماثلتوں کی دریافت شاعر کے مشاہدے کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ اگر وہ مروجہ مماثلتوں پر اکتفا کرتا ہے تو اس میں جدّت اور تنوع کی کمی نظر آئے گی۔ مانوس اشیا و حقائق سے غیر مانوس شباہتیں شاعر کے تجربے کے غیر معمولی پن کو پیش کرتی ہیں۔

یوں تو زبان کا استعمال بذاتِ خود علامتی عمل ہے۔ تجربے کو الفاظ میں منتقل کرنے کے عمل سے ہی لفظ علامت کا صیغہ اختیار کرتا ہے۔ لیکن شاعری میں علامت کی تعمیر شعوری ہوتی ہے۔ شاعری میں اظہار کے دو طریقے ہیں۔ ان میں سے ایک طریقہ براہِ راست بیان کا ہے یعنی جب شاعر اپنے تجربے کو امرِ واقعہ کے طور پر پیش کرے اور بیانِ محض کی تکنیک سے کام لے۔ وہ الفاظ اور دوسرے لسانی مرکبات کو تجربے کی تفصیل کے لئے استعمال کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے ؎

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

مذکورہ بالا شعر میں شاعر نے اپنے مافیہ کو علامتی طریقے سے پیش کرنے کی بجائے بیانِ محض کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ الفاظ کا لغوی سیاق و سباق قائم مقام معانی سے قرینے کا حامل نہیں۔ شاعر نے سیدھے سادے طریقے سے ایک احساس کو بیان کیا ہے۔ ادراک اور اظہار کا دوسرا اسلوب علامتی ہوتا ہے۔ علامتی اسلوب میں ظاہر اور بین السطور معانی کا رشتہ موافقت یا تضاد کا ہوتا ہے۔ شاعر الفاظ کے لغوی سیاق و سباق پر کلی اعتماد نہیں کرتا۔ ان کی معنویت کو بھرپور طریقوں سے اجاگر کرنے کے لئے مخصوص جذباتی سیاق و سباق تیار کرتا ہے۔ الفاظ کے باہمی رابطوں سے علامتی پیرایہ کا تانا بانا تیار کرتا ہے۔ الفاظ کی انفرادی اور اجتماعی حیثیت کو مدنظر رکھ کر تجربے کا انداز مرتب کرتا ہے۔ شاعری کے مطالعے میں الفاظ اپنی شناخت خود کرواتے ہیں۔ شاعر ان کو جس سیاق و سباق میں استعمال کرتا ہے اس سے ہی اس کا معنوی اسلوب قائم ہوتا ہے۔ شاعری کی تنقید میں بھی اس امر کو ملحوظ رکھنا چاہیئے۔ کسی نظم یا شعر پر تنقید کرتے وقت اور خصوصاً علامتوں کی تشریح کرتے ہوئے، نظم کے پیرائے بیان، تجربے کی نوعیت اور جذباتی سیاق و سباق کو ایک دوسرے کا ناگزیر جزو سمجھنا چاہیئے۔ شعری تخلیق میں علامتی پیرایۂ بیان کی تشکیل مختلف طریقوں سے کی جا سکتی ہے۔ کبھی شاعر الفاظ کو قائم مقام معانی میں استعمال کر کے جذباتی تجربے کے تصوراتی پہلو کو نمایاں کرتا ہے کبھی شعری تخلیق میں چھوٹی چھوٹی علامتوں کے ذریعے بڑی علامت کی تعمیر کرتا ہے اور پھر کبھی بیانِ محض اور علامتی پیرایۂ بیان کے امتزاج سے الفاظ کی ماہیت تبدیل کر دیتا ہے۔ علامت کے عمومی تصور کو سمجھنے کے لئے اقبال

کی مسجد قرطبہ بڑی حد تک معاون ہو سکتی ہے۔ اس نظم میں شاعر کا اسلوب بیک وقت بیانیہ اور علامتی ہے۔ نظم مختلف بندوں پر مشتمل ہے اور جو اپنے طور پر علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ اگر نظم کے جملہ بندوں کو ایک دوسرے کا ناگزیر جزو سمجھ کر تجزیہ کیا جائے تو مسجدِ قرطبہ بذاتِ خود ایک بھرپور علامت بن جاتی ہے۔ نظم کے مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بظاہر شاعر نے مسجدِ قرطبہ کی شان و شوکت کو شعری انداز میں پیش کیا ہے لیکن اس کے عمیق تجزیے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ مسجد قرطبہ اسلامی تہذیب کی دوامیت اور لازوال ہونے کی بھرپور علامت ہے۔ اس نظم کی تشکیل میں شاعر نے اپنے تجربے کا ادراک علامتی طریقے سے کیا ہے اور اس کی وضاحت بیانِ محض اور علامتی پیرایے کے ملے جلے اسلوب سے کی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ کے صحیح معنوی امکانات علامتی اسلوب بیان سے ہی نمایاں ہوتے ہیں۔ جب ادبی علامت بنتا ہے تو وہ اپنی تقویت کا اظہار بھرپور طریقے سے کرتا ہے۔ لفظ میں صحیح تقویت شاعر کی معجز اثر قوت سے پیدا ہوتی ہے اگر احساس کو ادراک کا جزو تسلیم کر لیا جائے تو اس کی اہمیت کو علامت کے مطالعے میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شعری علامت احساساتی اور تصوراتی سطح کی حامل ہوتی ہے۔ شعری علامت قاری کو پہلے احساساتی سطح پر متاثر کرتی ہے اور پھر تصوراتی سطح پر ذہن کی دوسری صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ قاری اگر حساس ہے تو علامت اس کے لئے اس حقیقت کا کنایہ ہو سکتی ہے کہ اس میں کو قابلِ قدر چیز موجود ہے۔ علامت جس احساس کو پیش کرتی ہے اس کا تعلق قاری کے جذباتی ردِ عمل سے بھی ہوتا ہے۔ اس لئے علامت جس کیفیت اور تصور کو پیش کرتی

ہے وہ اپنی قطعی شکل میں علامت سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ علامت قاری اور شاعر کے درمیان ایک رابطے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اِس لحاظ سے علامت UNITIVE ہوتی ہے۔ ایلیٹ لکھتا ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ شاعر اور تخلیق میں وہی تعلق ہو جو قاری اور تخلیق میں ہوتا ہے۔ شاعر تخلیق کے رگ و ریشہ میں خود شامل ہوتا ہے اور قاری اس تخلیق سے باہر ہوتا ہے اسے جذباتی شرکت کے ذریعے تخلیق میں شامل ہونا ہوتا ہے۔ اسی طرح علامتوں کے مطالعے میں بھی شاعر، تجربہ اور قاری میں تکونی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ریچرڈز لکھتا ہے کہ علامتیں بجائے خود فنکار اور قاری میں ابلاغ کا اعلیٰ ترین ذریعہ نہیں ہوتیں ان کو قاری اور شاعر کے درمیان ایک تعلق کی حیثیت دی جا سکتی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ علامتوں کی تخفیف اشاروں میں کی جا سکتی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ جب بھی علامتوں کی تخفیف کی جاتی ہے تو ان میں علامتیت ختم ہو جاتی ہے اور ان کی حیثیت محض REFRENTIAL ہو کر رہ جاتی ہے۔ بے شک علامتی پیرایۂ بیان کو شعری اسلوب کا سب سے اعلیٰ اور ہمہ گیر معیار نہیں کہا جا سکتا، مگر علامتوں کے صحیح استعمال کا انحصار شاعر پر ہے کہ وہ ان کی تخلیق کس مقصد کے لئے کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ علامتوں کے ذریعے تجربے میں معنویت کی مختلف سطحیں پیدا کرنا چاہتا ہے، جنہیں عام طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا کیونکہ علامتیں مقصود بالذات نہیں ہوتیں وہ معانی کی تخلیق اور تجربے کو گرفت میں لانے کا ایک وسیلہ ہوتی ہیں۔ علامتیں تجرباتی اور لسانی ضروریات کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتی ہیں۔ جب شاعر کا تخلیقی تجربہ کومپلیکس ہو اور اس کا ادراک عام

طریقہ سے ممکن نہ ہو تو ایسی صورت میں علامتی پیرائیہ بیان ایک ناگزیر صورت بن جاتا ہے۔ اسی طرح جب الفاظ کے معنوی امکانات ختم ہو جائیں تو وہ ادبی علامتوں کی صورت میں اپنی تجدید کرتے ہیں۔

شعری علامتیں معنوی اعتبار سے بیک وقت پابند اور آزاد ہوتی ہیں۔ علامت میں یہ تضادی رشتہ خصوصی حیثیت رکھتا ہے۔ علامت ان معنوں میں پابند ہوتی ہے کہ شاعر اس کے توسط سے مختلف معنوی اجزا کو ایک جگہ مرتکز کرتا ہے۔ معانی کے بکھرے ہوئے شیرازوں کی تنظیم سے جذباتی زاویوں کی تدوین کرتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ علامت کے ذریعے شاعر کا تجربہ معین شکل اختیار کرتا ہے۔ علامت ان معانی میں آزاد ہوتی ہے کہ شاعر اپنے تجربے کی جملہ معنویت کو اس میں نہیں سموتا۔ اور جوں ہی علامت کھلتی جاتی ہے اس کے معانی پھیلتے جاتے ہیں وہ احساساتی سطح کو مخصوص طریقے سے متاثر کرتی ہے لیکن اس کی تصوراتی سطح اس سے جزئے کر الگ حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ قاری اپنے فہم و ادراک کی بدولت اس سے معانی اخذ کرتا ہے۔ علامت کا جو حصہ ظاہر ہوتا ہے وہ تخلیقی تجربے کی صرف ایک سطح کو پیش کرتا ہے۔ علامت کی تکمیل ظاہری اور مخفی حصے کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ علامت کے مخفی حصے کی تشریح قاری کرتا ہے۔ شاعر اسے صرف اس طرح مرتب کرتا ہے کہ نتیجے کے طور پر اس کا تصور جنم لیتا ہے۔

عام خیال ہے کہ علامتیں شاعری میں ابہام کا باعث ہوتی ہیں اور ان کی موجودگی مافیہ میں پیچیدگی پیدا کرتی ہیں۔ یہ خیال علامتوں کے غلط تصور پر

مبنی ہے۔ کیونکہ علامت کی تعمیر نہ صرف ایک لسانی عمل ہے بلکہ تجربے کے ادراک کا فنی منتقد ہے۔ جب شاعر زبان کی مختلف جہات کو معانی آفرینی کے لئے بروئے کار لاتا ہے تو تجربے کی افہام کی سطح غیر قطعی ہو جاتی ہے۔ عام قاری الفاظ کے معین اور براہِ راست معانی کا عادی ہوتا ہے۔ لیکن جب شاعر الفاظ کے معنوی قرینے کو جذباتی اکائی کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اس کی معنوی اور احساساتی سطحیں بدلتی رہتی ہیں۔ وہ تجربے کی آفرینش اور تاثیر کے لئے الفاظ کو ان کے لغوی سیاق و سباق میں استعمال کرنے کی بجائے انھیں علامتی مفہوم کی خلعت بخشتا ہے۔ شاعری میں علامتوں کا استعمال اکثر حالتوں میں ناگزیر ہوتا ہے۔ شاعری میں علامتوں کے استعمال کی ایک غالب وجہ یہ ہے کہ ہر تجربے یا کیفیت کو بیانِ محض کے ذریعے پیش نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ الفاظ کے لغوی معانی محدود اور معین ہوتے ہیں۔ شاعر جن کیفیات اور واردات کو پیش کرتا ہے وہ داخلی اور خارجی کوائف کی آمیزش سے مرتب ہوتے ہیں۔ اس امتزاجی عمل سے جو تجربہ پیدا ہوتا ہے وہ عموماً پیچیدہ ہوتا ہے اس کے خط و خال کو علامتوں کی مدد سے ہی نمایاں کیا جا سکتا ہے۔ الفاظ کا علامتی استعمال زبان کا ترسیلی استعمال ہے۔ الفاظ کا لغوی استعمال محدود معانی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتیں دو گونہ اہمیت کی مالک ہوتی ہیں۔ ایک طرف تو یہ انسانی ذہن کی فعلیت کی ترجمانی کرتی ہیں۔ لسانی عمل کے ذریعے انسان الفاظ کی صورت میں تجربات کو منتقل کرتا ہے، اور اس اعتبار سے معروضی حقائق اور لسانی علامتیں (جنہیں ان کی نشاندہی کے طور پر استعمال کیا

جاتا ہے) ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری سطح پر جب الفاظ کو ادبی علامتوں کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو ان کی حیثیت محض اشاروں اور کنایوں کی نہیں رہتی بلکہ وہ جن حقائق، معروضات یا کوائف کی نشاندہی کرتے ہیں، وہ بھی اس کی معنویت کا لازمی جزو ہوتے ہیں۔ کولرج لکھتا ہے کہ تصور کو اس کی ارفع ترین شکل میں صرف علامتوں کے ذریعے ہی بیان کیا جا سکتا ہے۔ بالخصوص شاعری میں بیانِ محض کے ذریعے تجربے کی وضاحت کی جا سکتی ہے لیکن اس کے ذریعے تصور، تاثر اور مشابہت کے باہمی امتزاج کو معنوی اکائی کے طور پر پیش کرنا صرف علامت کا ہی خاصہ ہے۔ علامتوں کی جزوی تشریح کی جا سکتی ہے لیکن تخفیف کے عمل سے انہیں محض کنایوں میں تبدیل کرنا ممکن نہیں ہوتا کیونکہ کنایہ تصور کا حامل نہیں ہوتا۔ اس کی معنویت نشاندہی تک محدود ہوتی ہے۔ اس کے برعکس علامت مختلف جہتوں کی مالک ہوتی ہے۔ اس کے معانی اس کے اندر ہوتے ہوئے بھی اس سے باہر ہوتے ہیں۔

ادبی علامتیں اگر ایک طرف شاعر کے ادراک اور اظہار کا موثر اور جامع ذریعہ ہیں تو دوسری طرف شاعری کا لسانی پیرایہ انہیں کی بدولت رنگت و آہنگ اختیار کرتا ہے۔ الفاظ کی معنوی ممکنات بھی علامت سازی کے ذریعے نمایاں ہوتی ہیں۔ الفاظ نئے تلازمات سے متعلق ہو کر اپنے معنوی دائرۂ عمل میں توسیع کرتے ہیں۔ زبان علامتوں کے ذریعے ہی اظہار کی قوت پاتی ہے۔ شاعری اور ادب میں علامتوں کا مطالعہ تمدنی اعتبار سے بھی اہمیت کا مالک ہوتا ہے، تمدنی اسالیب علامتوں کی صورت میں اپنا اظہار کرتے ہیں، اور

وسیع تر معانی میں ادبی علامتوں کے ذریعے کسی تمدن کی جذباتی اور فکری زندگی کی تشخیص بھی کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ اپنی قطعی اور مکمل شکل میں علامتیں انفرادی اور تمدنی اظہار کا ایک ذریعہ ہوتی ہیں۔ فنی اور ادبی اعتبار سے وہ تخلیقی تجربے کے ادراک تنظیم اور ترسیل کا جامع اور مؤثر ذریعہ ہیں۔

تنقیدِ شعر

شاعری ایک مخصوص نظام کی حامل ہوتی ہے۔ منظومات تکمیلی صورت اختیار کرنے سے قبل مختلف مدارج سے گزرتی ہیں۔ تنقیدِ شعر ان مدارج کے ادراک اور تشریح کا نام ہے۔ شاعری کی تنقید کا یہ مقصد نزاع کا باعث ہو سکتا ہے۔ لیکن اس تصور کو مفروضہ بنا کر شاعری کی تنقید کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی جا سکتی ہے ـــــ ہر تخلیقی دور میں نقادوں نے تنقید کا مقصد اور منصب متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً آرنلڈ کے نزدیک تنقید کی غایت نئے خیالات کی آفرینش ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں تنقید کا مقصد اصلاحِ ذوق ہے۔ اسی طرح دوسرے ادبی نقادوں نے بھی تنقید کی غرض و غایت کی تشریح کی ہے۔ آرنلڈ اور ایلیٹ کے پیشِ نظر اپنے عہد کے مقتضیات تھے۔ ہر دو نے تنقید کا مقصد متعین کرتے وقت عصری ضروریات کو مدِ نظر رکھا ہے۔ عہدِ حاضر میں تنقید کے کئی ایک دبستان معرضِ وجود میں آئے ہیں مثلاً مارکسی دبستانِ تنقید چند سیاسی اور معاشرتی مفروضوں کی تائید کے لئے ادبی تخلیقات کا جائزہ ضروری سمجھتا ہے۔ اسی طرح نفسیاتی دبستانِ تنقید تخلیق

اور فنکار کی تحلیلِ نفسی کے ذریعے ادبیات کا تجزیہ کرتا ہے۔ تاثراتی دبستانِ تنقید فوری جذباتی ردِ عمل کے ذریعے شاعری اور ادبیات کا محاکمہ کرتا ہے۔

تنقید کے مختلف دبستانوں میں مصالحت پیدا کرنا کوئی آسان بات نہیں۔ ہر دبستانِ تنقید نے شاعری اور ادب کے مقصد اور منصب کی تشریح کی ہے اور ہر ایک نے اپنے نقطۂ نظر کی تائید میں شعر و ادب کا جائزہ لیا ہے در اصل ادبیات کی تفہیم اور تشریح کے لئے ایک ایسے متوازن تنقیدی رویے کی ضرورت ہے جو ادبیات کی نکریاتی تصریح بھی کر سکے اور اس کے فنی محاسن کا جائزہ لینے پر بھی قدرت رکھتا ہو۔

بے شک ادبیات میں شاعری کی تنقید ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ شاعری کا تعلق جذبات اور حسیات سے ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ شاعر متخیلہ، جذبات اور حسیات کی مدد سے جو تخلیقی وژن تیار کرتا ہے وہ غیر منطقی اور غیر عقلی ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تنقیدی رویہ منطقی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔ بظاہر یہ دو رویے ایک دوسرے کے تضاد کو پیش کرتے ہیں۔ بظاہر عقلی رویے سے غیر عقلی تجربے کا ادراک کافی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن نقاد مرد میں اپنی تنقیدی حس کے ذریعے ایک علاقہ قائم کرتا ہے۔ وہ شاعری پر تنقید کرتے ہوئے تجربات کو اولاً جذباتی اور حسیاتی سطح پر محسوس کر کے پھر ان کا منطقی تجزیہ کرتا کرتا ہے۔ تنقید کے عمل جراحی کے آغاز سے قبل نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ زیرِ نظر شعری تخلیق کو جذباتی اور وارداتی سطح پر محسوس کرے جتنی دیر تک اس کے اندر مماثل تجربہ جنم نہیں لیتا اتنی دیر تک وہ اس کی فنی نزاکتوں

اور بار یکیوں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ شاعری کی تنقید میں مذکورہ بالا متضاد رویے بروئے کار ہوتے ہیں۔ ہر دو رویوں کی ہم آہنگی سے ہی شاعری کا صحیح تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

ادبی تنقید کا دائرہ نسبتاً محدود ہوتا ہے۔ ادبی تنقید کا محرک تخلیقی تجربے کا ادراک ہوتا ہے۔ ادبی نقاد نہ تو مارکسی نقاد کی طرح شعری تخلیقات میں سیاسی مفروضوں کو تلاش کرتا ہے اور نہ ہی نفسیاتی نقاد کی طرح تحلیل نفسی کی بھول بھلیوں کے ذریعے تجزیے کا عمل بروئے کار لاتا ہے۔ ادبی نقاد کے تنقیدی رویے کی بنیاد انتہا پسندی کی بجائے میانہ روی پر ہوتی ہے۔ وہ پہلے سے ہی چند مفروضے قائم کر کے شاعری اور ادبیات کا مطالعہ نہیں کرتا بلکہ ان سے جو تصورات اور مفروضے مرتب ہوتے ہیں ان کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ ادبی نقاد کا کوئی نقطۂ نظر نہیں ہوتا اور اس کا منصب تجزیے تک محدود ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ تخلیقات کا تجزیہ کر کے اُن کی معنویت کا شخصی اور عصری سیاق و سباق متعین کرتا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر کا انحصار اس کے تصورِ زیست پر ہوتا ہے اگر وہ پہلے ہی سے چند تصوراتی مفروضوں کی تلاش میں شاعری کا مطالعہ کرتا ہے تو عین ممکن ہے کہ وہ شعری تخلیق کے تجربے اور محاسن کو نظر انداز کر کے نظریہ بندی میں محو ہو جائے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کہ عصرِ حاضر میں علومِ جدیدہ کی بدولت فنکار اور نقاد کا ذہنی تناظر وسیع تر ہو گیا ہے اور جدید انکشافات نے انسانی زندگی اور ردِّ عمل کو سمجھنے کے نئے اسالیب پیدا کر لئے ہیں۔ اس اعتبار سے تخلیقات کے تجزیے میں مختلف علوم کا در آنا ایک لازمی امر ہے۔ لیکن اس صورتِ حال میں

شاعری کے نقاد کو احتیاط اور توازن سے کام لینا چاہیئے۔ اس کی علمی لیاقت اور دیگر ذہنی مشاغل کو اس کے تجربات کی پشت پناہی کرنی چاہیئے۔ اگر وہ تنقیدی مطالعے کے دوران ذیلی مباحث میں اُلجھ جاتا ہے تو شعری تخلیق کے نظرانداز ہوجانے کا اندیشہ بڑا قوی ہوتا ہے۔

شاعری کی تنقید احتیاط اور توازن کی مقتضی ہوتی ہے۔ نثر پر تنقید کا اسلوب شاعری کی تنقید سے مختلف ہوتا ہے۔ شاعر کے تجربے کی کنہ تک پہنچنا تجزیے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ شاعری بالعموم ایسے طریق کار کی متحمل نہیں ہوتی کیونکہ شعری تخلیق مربوط وحدتوں کی تنظیم کا نتیجہ ہوتی ہے اور تجزیہ اس کے نامیاتی ربط کو درہم برہم کردیتا ہے۔ چنانچہ اس صورتِ حال میں نقاد کا منصب شعری تخلیق کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کے اتصال سے پیدا شدہ فنی تخلیق کا محاکمہ کرنا بھی ہے۔ نقاد کی ذمہ داری صرف تجزیے تک محدود نہیں ہوتی اُسے شاعر کے تجربے کی کلیت کو قاری تک پہنچانا ہوتا ہے۔ شاعر اپنے تجربے کو شعری تخلیق کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ نقاد اس تجربے کا ادراک کرکے تجزیاتی انداز سے اُسے قاری تک پہنچاتا ہے۔ اس مرحلے پر شاید یہ سوال پیدا ہو کہ جب شاعر قاری کے لئے اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے تو اس میں نقاد کی مداخلت کس حد تک جواز رکھتی ہے۔ شعری تخلیقات کی تنقید یا شعراء کے ادبی جائزے کا جواز نقاد خود فراہم کرتا ہے جب وہ محسوس کرتا ہے کہ شاعر اور قاری میں افہام کا رابطہ قائم نہیں رہا تو نقاد اس کی وجہ دریافت کرتا ہے۔ اگر شاعر غیر معمولی تصورات اور تجربات کو پیش کرتا ہے جو مروجہ اسلوب سے مختلف ہوتے ہیں تو نقاد ان کی تشریح اور توضیح کرتا ہے۔ وہ اس مبہم ڈھب سے

قاری کو شاعر کے نئے تجربات کی معنویت اور نوعیت سے آگاہ کرتا ہے، اس کے فنی محاسن کو اُجاگر کرتا ہے، اس کے تجربے کا سیاق و سباق متعین کرتا ہے اور اگر شاعر کا رشتہ روایت سے ظاہراً منقطع معلوم ہوتا ہے تو وہ اسے استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بالفاظِ دیگر شاعری کی تنقید کا ایک اہم مقصد تخلیقی تجربے کی تشریح کر کے اُسے قاری تک پہنچانا ہے۔

ایک عام قاری کی طرح شاعری کا نقاد بھی شعری ذوق کا حامل ہوتا ہے اس کا شعری ذوق زیادہ متمدن اور تربیت یافتہ ہوتا ہے۔ اُس کی باریک بین انتقادی حس ایک ہی نظر میں شعری تخلیق کے پیچ و خم کا ادراک کر لیتی ہے۔ نقاد کے شعری ذوق کو ہمہ گیر ہونا چاہیئے۔ اگر نقاد صرف مخصوص قسم کے اسلوبِ شعر کو پسند کرتا ہے اور اپنے شعری ذوق کو ہر طرح کی تخلیقات کے پرکھنے کا معیار بناتا ہے تو یہ ین ممکن ہے کہ وہ تنقید کے وقت صرف انھیں ادبی اور فنی معیاروں کو سراہے جو اس کے شعری ذوق سے مناسبت رکھتے ہوں۔ اس صورتِ حال میں نقاد شعری تخلیق کے ساتھ پورا انصاف نہیں برت سکتا۔ غیر جانبداری اور تنقیدی معروضیت تجزیے اور تنقید کی بنیادی شرط ہے۔ اسے تنقید کرتے ہوئے اپنی پسند اور ناپسند کی شدت کو تنقیدی کسوٹی بنانے کی بجائے تنقیدی معروضیت سے کام لینا چاہیئے ہو سکتا ہے کہ اُسے ایک خاص نہج کی شاعری پسند ہو اور وہ مخصوص شعری حربوں کا دلدادہ ہو لیکن تنقیدی عمل میں اُسے ہر طرح کے اسلوبِ شعر سے مطابقت پیدا کر کے اُس کے حسن و قبح کا جائزہ لینا چاہیئے۔ نقاد کو اپنے تجربے اور ذوق کے در کو کھلا رکھنا چاہیئے تاکہ وہ ہر طرح کی شعری تخلیقات کی کلیت کا جائزہ لے کر ان کی معنویت

کو اُجاگر کر سکے ۔ بالفاظِ دیگر نقاد کو شدید پسند اور ناپسند کا مالک نہیں ہونا چاہئے کیونکہ انتہا پسندی کسی حالت میں بھی ادبی معیار نہیں بن سکتی ۔ لارنس لکھتا ہے کہ نقاد کے رگ و ریشے کو حساس ہونا چاہئے ۔ اسے اتنی جرأت کا مالک ہونا چاہئے کہ وہ جو کچھ اور جس طرح محسوس کرتا ہے اس سے آگاہ ہو اور اس کا اظہار دوسروں کے سامنے کر سکے ۔ نقاد کی اخلاقی جرأت اُس کی صداقت اور خلوص کی دلیل ہوتی ہے احساساتی طور پر زندہ رہنے کے لئے شعری ذوق میں تنوع ایک اہم شرط ہے ۔ اگر وہ شاعری میں CLICHES کا قائل ہے تو اس کا حلقۂ ادراک اور جذباتی معیار معین اور محدود ہوں گے ۔ شاعری کی صحیح تنقید کے لئے نقاد کے شعری ذوق کو ہمہ گیر ہونا چاہئے اُسے نہ صرف کلاسیکی شاعری پر کلی طور پر عبور ہونا چاہئے بلکہ اپنے عصر کے شعری رجحانات سے پورے طور پر آگاہ ہونا چاہئے ۔ شاعری پر تنقید کرتے ہوئے اُسے شعری روایت اور شاعری کے لسانی پیرائے کی عہد بہ عہد ترقی کو مدِّ نظر رکھنا چاہئے ۔ اُسے کلاسیکی شاعری پر تنقید کرتے وقت بھی اس کی معنویت کو اپنے عہد کے حوالے سے متعین کرنا چاہئے کیونکہ کلاسیکی شاعری پر تعلیمی نقطۂ نظر سے تنقید ادبی اعتبار سے زیادہ اہمیت کی مالک نہیں ہوتی ۔ کلاسیکی شعری روایت کے بقا کا انحصار ہر دور میں اُس کی نئی معنویت کی دریافت پر ہوتا ہے ۔ نقاد اسی حالت میں نئی معنویت کی دریافت کر سکتا ہے ۔ اگر اس کی نگاہ میں اپنے عہد کے جذباتی اور تمدنی اسالیب پر ہو اور وہ اپنے عہد کی فکری تحریکوں سے آگاہی رکھتا ہو ۔ شاعری کی تخلیق انسانی زندگی کی عام فعلیت سے کوئی الگ چیز نہیں ۔ شاعری کی تخلیق بھی انفرادی اور تمدنی کشمکش کی پیداوار ہوتی ہے ۔ اس لئے شعری تخلیق کے جملہ محرکات کو تنقیدِ شعر میں نظر انداز

نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ ان محرکات کا تعلق سماجیات، نفسیات اور دیگر علوم سے ہے اور ان معنوں میں ان کا تعلق شاعری کی تخلیق سے براہ راست نہیں ہوتا لیکن ان سے آگاہی شعری تخلیقات کے افہام میں بے حد معاون ہوتی ہیں۔ یہ آگاہی شعری تخلیقات کے افہام میں تو مددگار ہو سکتی ہے لیکن اسے ادبی تنقید کی تمام تر اساس نہیں بنایا جاسکتا۔ ایک مکمل شعری تخلیق اپنے طور پر ایک بھرپور واردات ہوتی ہے۔ اس کا محرک، پس منظر اور شاعر کی نفسی کیفیت شعری تخلیق کے اندر ہوتے ہیں۔ اور شاعری کا نقاد شعری تخلیق میں علامتوں استعاروں اور لسانی مرکبات کی صورت میں مضمر حقائق اور واردات کی نقاب کشائی کرکے ان کی معنویت کی تعین کرتا ہے۔ اس کا تنقیدی حوالہ پہلے سے متعین کوئی معاشرتی، سماجیاتی یا سیاسی مفروضہ نہیں ہوتا بلکہ وہ شعری تخلیق کو اس طرح واضح کرتا ہے کہ اس کے معنوی رشتے وحدت کے طور پر نمایاں ہو کر شاعر اور نقاد دونوں کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر شاعری کی تنقید میں نقاد کا تنقیدی حوالہ شعری تخلیق کا وہ مخصوص لمحہ ہوتا ہے جس میں مختلف اجزا معنوی وحدت کی صورت اختیار کرتے ہیں۔

شاعری کی تنقید کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ شاعری کی تنقید کے ایک حصے کا تعلق فکری اور اصولی بحث سے ہوتا ہے اور اس کا دوسرا حصہ عملی تنقید پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر دو حصوں کا باہمی تعلق نقاد کے تنقیدی رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ شاعری کی تنقید کا فکری اور اصولی حصہ بڑا وسیع ہوتا ہے۔ جو نقاد تنقید کے اس حصے کو اپنی ذمہ داری بناتا ہے اس کے ذہنی مشاغل بڑے ہمہ گیر ہونے

چاہئیں۔ کیونکہ فنکری اور اصولی تنقید کا تعلق منذادلہ علوم اور تمدنی کل سے ہوتا ہے۔ ایک اعتبار سے فکری اور اصولی تنقید میں بھی حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے۔ اصولی تنقید کا زیادہ تر تعلق عملی تنقید سے ہوتا ہے۔ فکری تنقید کا تعلق تخلیق عہد کی ذہنی سرگزشت سے ہے۔ فکری تنقید اپنے عہد کے تصورات افکار اور رجحانات کا جائزہ لیتی ہے۔ ذہنی رَویوں کا تجزیہ کرتی ہے۔ اس کا مقصد ذہنی اور فکری تحریکوں کا جائزہ لے کر تخلیقی فضا پیدا کرنا ہے' ان محرکات کا جائزہ بھی لینا ہے جن کے نتیجے کے طور پر شعری منظومات جنم لیتی ہیں اور اپنے عہد کے شعری متقضیات پر تبصرہ کرکے معیاروں کی تعمیر کرنا ہے۔ شاعری کی تنقید کا فکریاتی حصّہ اس کے اصولی حصّے کے لئے مواد فراہم کرتا ہے۔ شاعری کیا ہے! تخلیق کیسے اور کیونکر جنم لیتی ہے۔ ادبی اور شعری ذوق کس طرح بنتا اور بگڑتا ہے۔ ان تمام مباحث کا تعلق اصولی تنقید سے ہے۔ شاعری کا نقاد جب فنی اور شعری تخلیق کے اصولوں کو زیرِ بحث لاتا ہے تو شاعری کی تشریح اور شعری ذوق کے مسائل پر محاکمہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی تربیت اور شعری ذوق کی مدد سے تخلیقی منظومات کے اصول اور معیار متعین کرتا ہے۔ شعری روایت میں اگر جمود پیدا ہوتا دیکھتا ہے تو اس کا جائزہ لیتا ہے۔ شاعری کی تنقید کے اصولی حصّے کا تعلق شاعر اور قاری دونوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ اگر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ قاری کی شعری اور لسانی عادتیں متعین ہوگئی ہیں اور اس میں نئے تجربات سے ردِ عمل پیدا کرنے کی صلاحیت نہیں رہی تو وہ شعری ذوق کی تبدیلی اور اصلاح کے لئے ادبی اور فنی معیاروں کی تجدید کرتا ہے۔ شاعری

کی تنقید کے اصولی حصے کا فکری حصے سے ناگزیر تعلق ہوتا ہے۔ شاعری کی عملی تنقید فکری اور اصولی تنقید کی تجربہ گاہ ہوتی ہے۔ نقاد عملی تنقید کرتے وقت شعری تخلیق کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کرتا ہے۔ ان کے باہمی روابط کا جائزہ لیتا ہے اور یہ نتیجہ نکالنے کی کوشش کرتا ہے کہ زیرِ نظر شعری تخلیق مطلوبہ تاثیر پیدا کرنے میں کس حد تک کامیاب ہو سکی ہے۔ وہ عملی تنقید کے دوران میں زیرِ نظر شعری تخلیق کے صوری و معنوی محاسن اور معائب دونوں پر یکساں نظر رکھتا ہے۔ چنانچہ عملی تنقید شاعری کے اجزائے ترکیبی کی انفرادی اور باہمی کارکردگی کا فنی جائزہ لیتی ہے۔ فن سے مراد اس کی اظہار کی وہ تکنیک ہے جس سے شاعر تخلیقی تجربے کے خط و خال نمایاں کرتا ہے۔ عملی تنقید کا تعلق تجزیے سے ہوتا ہے۔ اصولی تنقید ادبی اور فنی معیاروں کو زیرِ بحث لاتی ہے اور فکری تنقید ذہنی عوامل اور تصورات پر احاطہ کرتی ہے۔ شاعری کی مکمل اور صحیح تنقید فکری، اصولی اور عملی تنقید کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ نقاد کا تنقیدی وژن اور بصارت ہر سہ کے امتزاج سے تشکل ہوتی ہے۔ شاعری کی تنقید میں مذکورہ بالا اجزا میں کسی ایک کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان میں البتہ تقدیم و تاخیر کے مسئلے کا انحصار نقاد پر ہوتا ہے ..... اُردو میں شاعری کی تنقید کا بیشتر حصہ رسمی تنقید پر مشتمل رہا ہے۔ اُردو میں حالیؔ ہی صرف ایسے نقاد ہیں جن کی تنقید میں فکر، اصول اور تجزیہ کی باہمی کارکردگی نظر آتی ہے۔ شبلیؔ کی تنقید کا بیشتر حصہ اصولی اور عملی تنقید سے متعلق ہے اور ان کے بعد کے شاعری کے نقادوں کے یہاں محض رسمی تنقید کار فرما نظر آتی ہے۔ رسمی تنقید

سے مراد ایسی تنقید ہے جس میں صرف زبان و بیان کی خصوصیات کو زیرِ بحث لایا جائے۔ مثلاً شاعری کی کلاسیکی تنقید کی ایک مثال شعرا کے تذکرے ہیں جن میں تذکرہ نگاروں نے شاعری کی پرکھ کے لئے چند تراکیب اور اصطلاحوں کی تکرار کی ہے۔ شبلی نے بھی بیشتر جگہ شاعری پر بحث کرتے ہوئے محاورہ، روزمرہ، تشبیہات، بندشِ الفاظ وغیرہ کو ہی شاعری کی اصل تنقید سمجھا ہے۔ شبلی کی تنقید سے کچھ ایسی رسم چلی نکلی کہ بیسویں صدی میں بھی اُردو کے نقادوں نے شاعری پر تنقید کرتے ہوئے چند اصطلاحوں اور تراکیب کے اُلٹ پھیر پر اکتفا کیا ہے۔ یہ یاد رہے کہ شاعری کی عملی تنقید سائنٹفک اور تجزیاتی ہوتی ہے۔ نقاد کو تجزیے کے لئے ایسے الفاظ اور تراکیب کو استعمال کرنا چاہیے جو واضح اور قطعی ہوں مثلاً شاعر کے فنی خصائص بیان کرتے ہوئے ندرت، بانکپن، شگفتگی، لچک، شیفتگی ایسے الفاظ اور تراکیب کا استعمال عملی تنقید میں کوئی معانی نہیں رکھتا کیونکہ ایسی انتقادی لغت نقاد کے تاثر کو تو پیش کرتی ہے لیکن شعری تخلیق کی وضاحت سے قاصر ہوتی ہے۔ اِسی طرح مخصوص انتقادی لغت کو معیار بنا کر ہر شاعر کو اس کے ذریعے پرکھنا بھی ناقص عملی تنقید کی مثال ہے۔ عملی تنقید کو واضح اور سائنٹفک ہونا چاہیے۔ علاوہ ازیں نقاد کی انتقادی لغت وسیع ہونی چاہیے۔ اور جہاں مروجہ تنقیدی لغت وضاحت سے معذور نظر آئے نقاد کو نئی تراکیب وضع کرنی چاہئیں۔

شاعری کی فنی تنقید شعری واردات کو مخصوص انداز سے پرکھنے کا ایک انداز ہے۔ بعض حالتوں میں یہ تمام قیود کو قبول کرتے ہوئے بھی اس سے

باہر نکل جاتی ہے۔ شاعری کی تنقید کے مختلف منصب ہیں۔ کبھی یہ شعری تصورات سے بحث کرتی ہے۔ کبھی فنی محاسن و معائب کا جائزہ لیتی ہے اور کبھی شعری ذوق کی اصلاح کی ذمہ داری قبول کر لیتی ہے۔ ان تمام مراحل کی غرض و غایت شاعری کا افہام ہوتا ہے اور اس کو ایک تخلیقی فعلیت کے طور پر مان کر اس کی انسانی زندگی میں قدر و قیمت کو متعین کرنا ہوتا ہے ؎

نشرواشاعت کو فن کا درجہ دینے والے ادارہ مکتبہ

میری لائبریری کی مطبوعات

تاریخ وسوانح

کتاب	مصنف	بلا جلد	مجلد
ہمارے غازی ہمارے شہید	مرتبہ آغا اشرف	۱۰-۰۰	۱۵-۰۰
ابوبکر صدیق اکبرؓ	محمد حسین ہیکل	۷-۵۰	۱۲-۰۰
عمر فاروق اعظمؓ	" "	۱۲-۰۰	۲۲-۵۰
دس بڑے مسلمان	محمد اسمٰعیل پانی پتی	۵-۵۰	۸-۰۰
الحسینؓ	عمر ابوالنصر	۲-۰۰	۳-۵۰
الزہراؓ	" "	۱-۲۵	۳-۰۰
الہارون	" "	۲-۲۵	۲-۰۰
المامون	شبلی نعمانی	۲-۵۰	۴-۰۰
خالد سیف اللہ	ابوزید شلبی	۲-۷۵	۲-۰۰
ابوذر غفاری	عبدالمجید جودت السحار	۲-۵۰	۵-۰۰
امام زین العابدینؓ	عبدالعزیز سیدالاہل	۱-۵۰	۳-۰۰
رابعہ بصری	وداد السکاکینی	۱-۵۰	۲-۵۰
عمر بن عبدالعزیزؒ	احمد ذکی صفوت	۱-۵۰	۳-۰۰
امیر معاویہؓ	انیس ذکریا	۱-۵۰	۳-۰۰

شیخ عبدالقادر جیلانی	غلام حیدر سہیل	۱-۵۰	۳-۵۰
ایک مفسرِ قرآن (مولانا احمد علی)	محمد یوسف	۱-۷۵	۴-۰۰
سلطان محمد فاتح	محمد مصطفیٰ صفوت	۲-۰۰	۳-۵۰
قلوپطرہ	آرتھر ویگل	۴-۵۰	۸-۰۰
سلطانی محلوں کے راز	جمال پاشا العزبی	۳-۵۰	۷-۰۰
روپ متی	سید فیاض حسین	۲-۵۰	۵-۰۰
الکمال (شاہ کمال کیتھلی)	خورشید حسین بخاری	۲-۵۰	۵-۰۰
عبداللہ بن عمرؓ	سلام اللہ صدیقی	۱-۲۵	۳-۲۵
مانیں نہ مانیں	ڈیل کارنیگی	۳-۵۰	۶-۰۰
اُنتالیس بڑے آدمی	〃	۴-۵۰	۸-۰۰

علم

معلومات کا انسائیکلوپیڈیا	علی ناصر زیدی	۵-۵۰	۸-۰۰

عمرانیات

تعلیمات	ماوزے تنگ	۲-۵۰	۶-۰۰
سی آئی اے کے کارنامے	ڈیوڈ وائز، تھامس بی راس	۴-۵۰	۸-۰۰
چینی انقلاب اور چینی کمیونسٹ پارٹی	ماوزے تنگ	۰-۷۵	
زرعی امداد باہمی پر اظہار خیال	〃	۰-۶۰	
پالیسی پر اظہار خیال	〃	۰-۴۰	
موجودہ صورتِ حال اور ہمارے کام	〃	۱-۰۰	

امریکی قرطاس ابیض کے بارے میں	ماؤزے تنگ	۱-۰۰	
لباس کا مسئلہ اور ٹیڈی ازم	محمد خان اشرف	۱-۵۰	۳-۵۰
افکار بنیادی جمہوریت	مسعود الحسن	۳-۰۰	۶-۰۰

قانون

بنیادی انسانی حقوق کا مسئلہ	ولیم او، ڈگلس	۲-۰۰	۴-۰۰

شکار

شیر، شیر، شیر	عظیم شکاریوں کے سترہ شکار	۴-۰۰	۶-۰۰

عملی نفسیات

زندگی اور عمل	ڈاکٹر مارڈن	۲-۰۰	۴-۵۰
زندگی کے موڑ پر	چالیس آپ بیتیاں	۲-۵۰	۶-۰۰
نفسیات کی روشنی میں	مجموعہ مضامین	۲-۰۰	۴-۵۰
نفسیات اور عمل	مجموعہ مقالات	۲-۰۰	۵-۰۰
ترقی کی راہیں	ڈاکٹر نعمان ساجد	۲-۰۰	۵-۰۰
ہماری عادتیں ہمارے جذبات	دیانند ورما	۱-۲۵	۳-۵۰
شادی اور کامیابی	ڈاکٹر ڈیسیٹش جیسپر	۲-۵۰	
جنس کا جسمانی پہلو	کینتھ واکر	۳-۰۰	۶-۰۰
جنس کا نفسیاتی پہلو	کینتھ واکر، پیٹر فلیچر	۴-۵۰	۲-۰۰
جینے کی اہمیت	لن یوتانگ	۱۰-۰۰	۱۵-۰۰
روزمرہ نفسیات	محمد اکرم طاہر	۲-۵۰	۶-۰۰

مکتبہ میری لائبریری لاہور ۲

تنقید ، ادب ، ناول ، افسانہ

بہترین نشانی ادب	۱۰.۰۰
ادب کا تنقیدی مطالعہ	۲.۵۰
ادب اور تعصب	۴.۷۵
ولیم فاکنر	۱.۷۵
ارنسٹ ہیمنگوے	۱.۷۵
مارک ٹوین	۱.۷۵
والٹ وہٹمین	۱.۷۵
تنقیدی مضامین	۲.۰۰
غبارِ خاطر	۳.۵۰
دیوان غالب (فارسی)	۸.۰۰
انتخاب غالب	۰.۵۰
پنجابی ادب کی تاریخ	۴.۰۰
دیوان ولی	۲.۲۵
دیوان مصحفی	۲.۰۰
دیوان آتش	۱.۷۵
دیوان جرأت	۲.۰۰
ولی ، تنقیدی مطالعہ	۱.۷۵
متاع دب	۲.۲۵
ناول نگاری	۳.۵۰
میرزا ادیب' بہترین افسانے	۲.۰۰
احمد ندیم' بہترین افسانے	۳.۵۰
زاد راہ معہ تنقیدی مقدمہ	۲.۲۵
فاصلے	۲.۰۰
میرے بھی صنم خانے	۵.۰۰
پتھر کا دیس	۳.۰۰
سہرے کے پھول	۳.۵۰
آہٹیں	۱.۷۵
منزل منزل دل بھٹکے گا	۲.۰۰
ادھ کھایا امرود	۲.۰۰
حریف آدم	۲.۰۰
دغاباز (ڈرامہ)	۱.۲۵
لفنگے کی ڈائری	۱.۷۵
63 کے منتخب افسانے	۲.۰۰
64 کے منتخب افسانے	۳.۰۰
65 کے منتخب افسانے	۳.۰۰
میدان عمل معہ تنقیدی مقدمہ	۵.۰۰
ننگی دھرتی	۵.۰۰
لہروں کے بھنور	۳.۰۰
کرن کرن اندھیرا	۵.۰۰
افق سے افق تک	۳.۰۰
ڈوب ڈوب کر ابھری ناؤ	۵.۰۲
سیماب	۲.۰۰
انسان	۵.۰۰
خوشبو کے گھاؤ	۵.۰۰
دود آنے کا دے پاؤں	[illegible]

* نفسیات

جینے کی اہمیت	۱۰.۰۰
میٹھے بول میں جادو ہے	۵.۵۰
پریشان ہونا چھوڑئیے	۵.۵۰
گفتگو اور تقریر کا فن	۳.۰۰
مانیں نہ مانیں	۳.۰۰
جنس کا نفسیاتی پہلو	۴.۵۰
جنس کا جسمانی پہلو	۳.۰۰
زندگی کے موڑ پر	۲.۵۰
شادی اور کامیابی	۲.۵۰
روزمرہ نفسیات	۲.۰۰
نفسیات اور عمل	۲.۰۰
زندگی اور عمل	۲.۰۰
نفسیات کی روشنی	۲.۰۰
ترقی کی راہیں	۲.۰۰
ہماری عادتیں' ہمارے جذبات	۱.۲۵
دولت نامہ	۲.۵۰
بچے اور انکی تعلیم و تربیت	۱.۷۵

* تاریخ و سوانح

ابوبکر صدیق اکبر رض	۷.۵۰
عمر ، فاروق اعظم رض	۱۲.۰۰
دس بڑے مسلمان	۵.۰۰
خالد ، سیف اللہ رض	۲.۷۵
الہارون	۲.۲۵
ابوذر غفاری رض	۲.۵۰
سلطان محمد فاتح رض	۱.۵۰
الحسین رض	۲.۰۰
رابعہ بصری رح	۱.۵۰
امیر معاویہ رض	۱.۲۵
عمر بن عبدالعزیز رح	۱.۲۵
امام زین العابدین رض	۱.۲۵
شیخ عبدالقادر جیلانی رح	۱.۵۰
ایک مفسر قرآن	۱.۷۵
"الزہرا رض	۱.۲۵
تذکرہ	۴.۵۰
قلوپطرہ	۴.۵۰
روپ متی	۲.۵۰
سلطانی محلوں کے راز	۴.۵۰
39 بڑے آدمی	۴.۵۰
ہمارے غازی' ہمارے شہید	[illegible]

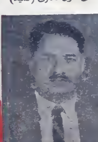
مصنف: انیس ناگی

۱۹۳۹ء — لاہور میں پیدا ہوئے، گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔ اے کیا۔ یونیورسٹی اوریئنٹل کالج لاہور سے ایم۔ اے اردو درجۂ اول میں پاس کیا اور گولڈ میڈل حاصل کیا۔

چار برس تک گورنمنٹ لاہور اور گورنمنٹ کالج لائل پور میں لیکچرار رہے۔

۱۹۶۵ء میں صوبائی سول سروس میں آئے اور ان دنوں لاہور میں متعین ہیں۔

تصانیف: بشارت کی رات (نظمیں) نذیر احمد کی ناول نگاری (تنقید)



☆ ناشر: بشیر احمد چودھری، ناشرین کے اس خانوادے کے فرد ہیں، جس نے جدید ادب کی نشر و اشاعت میں نولکشوری خلوص اور جذبے سے کام لے کر برصغیر پاک و ہند کے بیش تر نئے مصنفین کے ادب پاروں کو قارئین کے نظر نواز کیا۔

۱۹۳۵ء سے آج تک مختلف حیثیتوں سے نشر و اشاعت کی گراں قدر ذمہ داریوں کو نباہ رہے ہیں، اس دوران میں اپنے خاندان کے مختلف اداروں سے وابستہ رہ کر اپنی خداداد صلاحیتوں کو بروئے کار لا چکے ہیں۔

۱۹۶۲ء میں مکتبہ ''میری لائبریری'' کا قیام ان کی کاوشوں کا ایک اور واضح ثبوت بنا۔ جس نے ارزاں کتابوں کے ایک وسیع سلسلۂ اشاعت سے عام آدمی کو بھی قوت خرید عطا کر دی۔ اس وقت تک دنیا کے بہترین مصنفوں کے علاوہ اپنی زبان کے نئے اور مشہور لکھنے والوں کی ایک سو پچاس سے زائد کتابیں شائع کر چکے ہیں۔